الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران–السانية–



كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية و آدابها





بنية الموشحات الأندلسية – ابن سهل الأندلسي نموذجًا–

* مقاربة أسلوبية *

مذكرة تخرّج مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الأندلسي

لجنة المناقشة:

•أ/د- حبار مختار	رئيسًا	جامعة وهران
• أ/د- بن مالك حسن	مشرفًا و مقررًا	جامعة وهران
• أ/د- مونسي حبيب	مناقشا	جامعة سيدي بلعباس
•أ/ د برونة محمد	مناقشا	جامعة وهران

إعداد الطالبة: سيـــدهم زيـــنب





السنة الجامعية 1431/ 1432 هـ

2010/ 2011 م

إهــــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى كل من ساهم في إنجازه و أعانني على إتمامه سواء من قريب أو بعيد، و أخصُّ بالذكر:

- والديَّ الغاليين رمز المحبة و العطاء و القدوة الحسنة.
- إخوتي الأعزاء: آسية، عبد الله، محمد.
- صديقاتي و أخواتي في الله اللواتي أرشدنني بنصائحهن جزاهم الله ألف خير.

الموشحات الأندلسية فن من فنون الشعر نشأ و ترعرع في بلاد الفردوس المفقود "جنة الأندلس" و في أحضان البيئة الخضراء الغنّاء، و في رعيان الموسيقي و الإيقاع، و بدت معالمها جلية في القرن الثالث الهجري، و غالبا ما كانت تضيع الخطوات الأولى لأي فن شعري جديد، و تبعا لغموض بداية الظهور كان من المتعذّر معرفة أول صانع لهذا الفن الراقي أو تحديد سنة ظهوره، و قد كان الاهتمام به ضئيلا في بداية ظهوره و لعل أغلب الظن في هذا الإهمال أنّ النقاد و الدارسين آنذاك لم ينظروا إليه على أنه فن شعري رصين يجري مجرى الشعر العربي و ظلّ بذلك عهدًا طويلا بمعزل عن أقلام المبدعين و عيون الناقدين إلى أن جاء جيل استصاغ هذا الفن و أخذ بيده و أخرجه من ظلمات العزلة، و لا زال يغري أجيالا أخرى تريد كشف خيوطه الخفية بين أغصانه و أقفاله و أدواره و معلوم بخصائصه الفنية التي استقل بها عن الشعر التقليدي، و هذا ما شغل تفكيري و استوقفني و أنا أقلب صفحات كتب الأدب الأندلسي التي درست الموشحات نشأة و تطورًا و تطرقت لدراسة خصائصها الفنية، فقررت عندئذ أن يكون موضوع دراستي و بحثي هو الموشحات الأندلسية، و قد انتقيتها دون غيرها من المواضيع لميلي الشديد إلى الشعر أولا و إلى الأدب الأندلسي الذي اعتبره من أروع الكنوز الأدبية التي تركها العرب طيلة ثمانية قرون خاصة الموشحات لأنها لم تكن شبيهة غيرها و تحلّت بمقومات فنية و جمالية أمالت العقول، و أسالت الكثير من الحبر.

كان هذا هو السبب الذاتي الذي دفع بي لاختيار الموشحات، و كانت لي أيضا مكنونات موضوعية ساهمت في حرصي على القيام بهذا البحث المتواضع و كان ذلك بعد اطلاعي على الكتب و الرسائل الجامعية، و المقالات التي درست الموشح باعتباره فن شعري راق و لكن دون الخوض في غمار تحليل الموشحات وفق منهج معاصر، خاصة و أننا في قرن انتشرت فيه المناهج الحداثية التي تهتم بدراسة النص وفق معايير جديدة، و الملاحظ عن الموشحات الأندلسية أنّ أغلب الدراسات الأدبية اقتصرت على إحصاء مميزاتها و تطوراتها الفنية، هذا من جهة، و من جهة أخرى أردت أن أدعم المكتبة العربية بصفة عامة و الجزائرية بصفة خاصة بدراسة جديدة عن الموشح تُضاف إلى غيرها بالرغم من قلتها و لكنها في انتظار دراسات أخرى تدعمها و تزيد من انتشارها.

ليكون العمل ناجحًا و حتى لا يكون الكلام مبعثرًا و خبط عشواء، كان لا بد لي من اختيار منهج أتبعه و أسير على خطاه من أجل الوصول إلى بر الصواب و إنجاح البحث، و قد ارتكزتُ على منهج الأسلوبية كونها تتجه إلى دراسة النص و تحليله و تدرسه دراسة نسقية تكشف عن لغة النص و ما تضمّنه من دلالات تتجاوز الذاتي إلى الإيحائي لتكشف عن أسلوب النص الأدبي مما جعلني أوسم بحثي ب " بنية الموشحات الأندلسية – ابن سهل الأندلسي نموذجًا- مقاربة أسلوبية"

اقتضت مني هذه الدراسة خطة معينة أخرجتها في مقدمة، فمدخل و ثلاثة فصول ثم خاتمة القول و حوصلته.

أما المدخل فخصّصته للتعريف بمنهج الأسلوبية بذكر تعريفها و أهم مدارسها و علاقتها بالدراسات اللغوية.

و أردفت بعده الفصل الأول الذي كان الحديث فيه مُدرجًا للتعريف بالموشح و ذكر صلته بالغناء باعتباره عنصرًا فعّالا ساهم في تكوين فن الموشح.

أما الفصل الثاني فقد عالجت فيه خصائص الموشحات الفنية بدراسة أجزائها، و أوزانها، و أغراضها الشعرية، و لغتها كذلك.

أما الجانب التطبيقي من الدراسة فقد تجسد في الفصل الثالث، نهجت فيه منهج الأسلوبية التي تتخذ من اللغة أساسًا للدراسة الفنية، و قبل ذلك أوجزت شخصية ابن سهل في بضع صفحات حتى يتسنى للقارئ التعرف على هذا الوشاح الذي أخضعت موشحاته للدراسة و التطبيق على المستوى التركيبي، و الموسيقي، و مستوى الصورة، لأخلص في نهاية المشوار إلى خاتمة تضمنت أهم نتائج البحث.

و إذا كان لكلّ رامٍ هدف يريد أن يُوصل سهمه إليه، فإن هدفي و غايتي من هذا البحث كان أن أُعيد اعتبار فن التوشيح الذي كان يُهمّش أحيانًا و يُعتبر فنًّا غنائيًا أكثر من كونه لون شعري، فمن خلال تعداد خصائصه الفنية و إعطاء نماذج منها نكون قد قرّبنا وجهة النظر و أكّدنا على القيمة العالية التي تكتسبها الموشحات، غير أنّ ثمة صعوبات عرقلت مسيرة بحثي، و كثيرًا ما كانت

تُحبط من همتي في البحث ، و لكن مع العزم و الإرادة لا شيء يستحيل، و تمثلت في صعوبة الحصول على المادة الأدبية التي تدرس الموشح وفق منهج أسلوبي و حتى الكتب التي تدرس الموشح بصفة عامة كانت ضئيلة الوجود سواء في المكتبات الجامعية أم المكتبات الخاصة، و لكن ما من جهد يضيع، فبعد اطلاعي على مجموعة من المؤلفات استطعت أن أنجز العمل ساعدتني عليه مصادر و مراجع كانت السند لي و المعين على الإنجاز، ككتاب دار الطراز لابن سناء الملك، و مراجع كانت السند لي و المعين على الإنجاز، ككتاب " الموشحات و الأزجال في عصر الموحدين" لفوزي سعد عيسى، و كتاب الموشحات الأندلسية لسليم الحلو، و كتاب الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه لمصطفى الشكعة تضمّن جانبًا مهمًّا دُرست فيه الموشحات.

و في الأخير لا يسعني إلا أن أقول ما كان لهذا العمل أن يكون و أن يُنجز لولا جهد من كانوا مُختفين وراء الستار يدعمونني ماديا و معنويًا، و أولهم توجيهات أستاذي المحترم المشرف الدكتور بن مالك حسن جزاه الله خيرًا على كل ما قام به من أجل تذليل الصعوبات التي كانت تسدّ

دربي و تحيد بي عن طريق النجاح، كما أوجه شكري و ثنائي الكبيرين إلى أستاذي القدير " عبد ربي خثير" الذي كان بمثابة الأب الحقيقي في إرشادي و دعمي بكتبه القيمة التي نزعت عني الكثير من صعوبات البحث، و أشكر كذلك أعضاء هيئة المناقشة لما تكبّدوه من عناء في تقييم هذا العمل و الصبر عليّ و على هفوات البحث بسعة الخاطر.

***أسأل الله التوفيق و السداد، إنه نعم المولى و نعم النصير*.**

سيدهم زينب

وهران: 16 سبتمبر 2010.

1/ التعريف بالمصطلح:

عرف الأدب في القرن العشرين ثورة عارمة في المصطلحات و ظهور المناهج النقدية المعاصرة التي كانت تُتّخذ وسيلة لتحليل النصوص الأدبية،حيث تنوعت المفاهيم و تعدّدت المصطلحات التي حيّرت النقاد لحدّ الآن في إعطائها تعريف شامل و مانع يصّح إطلاقه على كل منهج نقدي جديد، و منهج " الأسلوبية " أو كما يصح للبعض تسميته " علم الأسلوب " ليس استثناءً في مثل هذه الحقوق الاصطلاحية المتشعّبة لأنّها (الأسلوبية) تستوعب دراسات عدّة مجالات، تنظر إلى النص المطروح أمامها بجانبيه المادي الذي مثل اللفظ و علاقته بالمعنى و جانبه الفنّي و يختص بالغوص في أغوار النص و خصائصه الفنية.

الأسلوبية لم تكن وليدة نفسها، بل لها جذور انبثقت عنها ألا و هي سلالة البلاغة التي تُعتبر الأم الحقيقية للأسلوبية حلّت مكانها بعد أن أصبحت كلاسيكية، فاحتاجت الدراسات الأدبية فيما بعد إلى علم حداثي ممّا أدى إلى ولادة البنت البكر للبلاغة سُميت الأسلوبية التي لم تأتِ لتقضي على البلاغة، بل زادتها غنًى و حلاوة، لذلك اشترط بعض الدارسين على المناهج الأدبية المعاصرة أن تتحلّى بروح التجديد دون نقض ما كان قديما، و نلتمس ذلك في قول الدكتور صلاح فضل: "... اللاّحق منها لا يلغي السابق تماما و يعقّي على أثره مثل مناهج العلوم الطبيعية، بل يثريه و يتكئ عليه و إن اضطرّ لتغيير نقطة الارتكاز فيه، فأدوات البحث في هذه العلوم الإنسانية لا تتناسخ أعقابها، فالجديد فيها يتقد القديم و لا ينقضه، لأنّه دخل في صميم تجربته و كينونته... " [1]

1- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998، القاهرة، ص: 92-93. نقلا عن موقع www.pdfshere.com

المفهوم الجذري اللغوي:

هناك من يطلق مصطلح الأسلوب على هذا المنهج المعاصر، و البعض الآخر يسمّيه الأسلوبية و لكل كلمة جذور تاريخية خاصة و معنى خاص كذلك، فكلمة الأسلوب من كلمة Stylus أي مثقب يستخدم في الكتابة [1]، و قيل أنّ الكلمة من الأصل اللاتيني Stilus و هو يعني " ريشة " ثمّ انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة؛ فارتبط أوّلاً بطريقة الكتابة اليدوية، دالاً على المخطوطات، ثمّ أخذ يُطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية[2] و المعاجم العربية بدورها ذكرت المعنى اللغوي لعلم أسلوب كابن منظور في لسان العرب في مادة " سلب" يُقال للشّطر من النّخيل، و كل طريق ممتد فهو أسلوب، و الطريق و الوجه، و المذهب، و الجمع أساليب فيقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه [3]

و جاء في القاموس المحيط بمعنى الطريق[4]

1- بيير جيرو: الأسلوبية: ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994، حلب، سورية، ص: 17. نقلا عن موقع www.al-mostafa.info

2- صلاح فضل، م س، ص: 94.

3- ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار الكتب العلمية، المجلد01، بيروت، لبنان 2003، مادة: سلب، ص: 549- 550.

4- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، د ط، ج1، بيروت، 1999، مادة: سلب، ص: 111.

المعنى الاصطلاحي:

أستخدم مصطلح أسلوب لأول مرة في المصطلح الأوروبي " فقد استخدم في النقد الألماني منذ أوائل القرن التاسع عشر في معجم Grimm و ورد لأوّل مرة في اللغة الإنجليزية كمصطلح عام 1846 طبقا لقاموس " أكسفورد" و دخل القاموس الفرنسي لأول مرة كمصطلح 1872 "[1]

مصطلح الأسلوب اكتسب مفاهيم مختلفة و تتضمّن معارف متجدّدة باعتباره " تفرّد لغوي لصاحبه و الذي يخترق بسماته المميّزة الحوائل النمطيّة الأدائية، أشبه بالشعاع الذي نشعر به و لكننا لا نستطيع أن نقبض عليه" [2]

أمّا كلمة الأسلوبية " فقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين لكنها لم تصل إلى معنى محدّد إلاّ في أوائل هذا القرن، و كان هذا التجديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة، فحين ظهرت بوادر النهضة اللغوية في الغرب فيما سُمّي بالفيلولوجيا أكّدت الصّلة بين المباحث اللغوية و الأدب "[3]

1- صلاح فضل: م س، ص: 94.

2- رجاء عيد: البحث الأسلوبي: معاصرة و تراث، مطبعة الأطلس، القاهرة، د ط، 1993، ص: 22.

3- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994، مصر، ص: 172.

من حيث الترتيب التاريخي يبدو أنّ " الأسلوب" أسبق في الوجود من الناحية التاريخية و أوسع في الدلالة من الناحية المعنوية، أي أنّه أعمّ على المستويين الرأسي و الأفقي "[1]

2- تعاريف النّقاد للأسلوبية:

وظّف البلاغيون العرب مصطلح الأسلوب في كتبهم و لكن ليس بالمعنى الواحد عند كل البلاغيين، فالباقلاني مثلا قصد به " أسلوب القرآن الكريم بعدم التفاوت في كلّ منهج يسلكه و طريق يأخذ فيه، و قال طريق الشعر، و طريقة الشاعر قاصدًا أسلوبه، و قد كثر استخدام هذا المصطلح تعبيرًا عن أساليب الشعراء، و أسلوب شاعر بعينه، و على أساس ذلك يتميّز شعر أحدهما عن غيره فالعالم بالشعر إذا عرف طريقة شاعر في قصائد معدودة فأنشد غيرها في شعره لم يشك أنّ ذلك من نسجه "[2]

يبدو أنّ نظرية الأسلوب قديمة الوجود ارتبطت بمفاهيم متعددة، تختلف حسب آراء البلاغيين القدامى الذين أشاروا إلى مفهوم الأسلوب من بعيد دون أن يذكروا المصطلح، إذ نجد كلمة " مذهب" تحمل معنى " أسلوب " و كلمات أخرى كذلك مثل " مجرى، مسلك و منهج "[3].

1- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، دط، 1998، القاهرة، مصر، ص: 16.

2- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007، عمان، الأردن، ص: 62.

3- م ن، ص: 64.

كابن طباطبا العلوي الذي قال في مستهل حديثه عن أدوات الشعر: " ... الوقوف على مذاهب العرب و تأسيس الشعر، و التّصرف في معانيه في كلّ ما قالته العرب فيه"[1]

أشار البلاغيون كذلك إلى أهم الخصائص الأسلوبية الهّامة كالتقديم و التأخير، العدول و الانحراف، الحذف و الزيادة، كابن جنّي الذي أشار إلى هذه الخصائص أثناء حديثه عن شجاعة العربية و الاتّساع [2]

على غرار البلاغيين القدامى، أعطى الأدباء و النّقاد العرب الحداثيين تعاريف منّوعة للأسلوب، و تحدثوا عن عناصر الأسلوب و أنواعه و صفاته، كما أنّهم اتخذوا من الأسلوب منهجا لتحليل النصوص الأدبية شعرا و نثرا، و عقدوا مقارنات بين مفهوم البلاغة القديمة و مفهوم الأسلوب عند الغربيين، كأحمد حسن الزيات مؤلف كتاب: " دفاع عن البلاغة " الذي " عرّف الأسلوب بأنّه طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ و تأليف الكلام و حاول الربط بين اللغة و صفات الأمّة بين من حيث تبادل التأثير بينهما، و هذا يعني أنّ اللغات تتمايز بتمايز الأجناس، و تحدث عن قضية الشّكل و المضمون، أو اللفظ و المعنى و رأى أنّ الأسلوب هو الرجل، ثمّ جعل له صفات ثلاثا لابّد من توافرها لتحقيق البلاغة و هي

1- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري، و محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، 1956، ص: 4

2- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، دار الميسرة، ط1، 2007، عمان، الأردن، ص: 14.

الأصالة، و الوجازة و التلاؤم، و هكذا يلاحظ أنّ الزّيات أقام دراسة على المبدع و المتلقي و الأسلوب، و العلاقة القائمة بين هذه العناصر الثلاثة، و الأساليب تتعدّد و تتفاوت و تسمو و تهبط تبعًا لهذه العناصر التي تناولها بالدراسة"[1]

ألّف العديد من الدارسين كتبا مهمّة يدور موضوعها حول الأسلوبية و منهجها في التحليل للنصوص الأدبية، لعلّ أهمها كتاب " **الأسلوبية و الأسلوب**"* لعبد السلام المسدّي الذي يُعتبر خطوة مهمّة في نقل النظريات اللغوية الحديثة إلى القرّاء و المتمدرسين العرب. و لم يكتفِ بالنقل و الشرح فحسب و إنّما تجاوزها إلى النقد و التقييم، و يرى أنّ التفكير الأسلوبي يعتمد على ثلاثة عناصر مهمّة هي: " المُخَاطِب، المُخَاطَب، الخطاب."

إنّ مفهوم الأسلوب في حقيقته ليس مقرونًا بمعنى تجريدّي جاف، و إنّما يُعتبر نظام لساني متميز يغزو النصوص الأدبية حيث " تتزامن فيه وجود المستويات المختلفة التي تُحيل عليه، بيد أنّ هذا التزامن يتفكّك بفعل طبيعة التحليل الأسلوبي"[2]

1- أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1945، ص: 54-55 ، نقلا عن يوسف أبو العدوس: م س، ص: 26.

*- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982، بلد النشر غير موجود.

2- حسن ناظم: البُنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، بيروت، لبنان: ص: 30.

3/علاقة الأسلوبية بالبلاغة العربية:

أعطى العديد من النقاد و الدارسين مفاهيم متباينة للأسلوبية، و لعل الكثير منهم من ربطها بالبلاغة العربية و اعتبر أنّ الأسلوبية ما هي إلاّ امتداد طبيعي للبلاغة و بذلك تكتسب الأسلوبية تصوّرًا قديما لارتباطها بجذور عتيقة، و قد أسّس لهذا التصور دارسون كثر أمثال الدكتور عبد البديع حين اعتبر أنّ " النظر في العمل الشّعري و تفسيره من حيث إنّه شيء مصنوع صاغه الشاعر من لغة زخرفية جيء بها لتحسين الكلام، و على هذا عوّلت البلاغة العربية و غيرها ممّا يجري مجراها، فدراسة الشعر تقوم على تَتَبُّع ما فيه من استعارات و كنايات و جناس و طباق و ما إليها، يتألف من جملتها ما يُعرف بأسلوب الشّاعر" [1]

رأي عبد البديع لطفي لم يهضمه بعض الدارسين مثل الدكتور ناظم حسن الذي رأى أنّ "استقراء الصور البلاغية في الشعر إنّما هو دراسة بلاغية لا أسلوبية، بلاغية لأنّها تستند إلى مقولة تستكشف عبرها نوعية الصورة لنتركها جامدة في مكانها، و هكذا تتراكم الصور البلاغية من أجل تصنيف الشعراء عبر استكثارها لصورة معينة، و ليس من أجل تحليل يكشف عن علاقات الصور فيما بينها، و ليس من أجل البحث عن جمالية هذه العلاقات، إنّ الدراسة التي بهذا القدر من الاستقراء إنّما هي دراسة لا تمتّ بأية صلة للأسلوبية إلاّ إذا كان لطفي عبد البديع

1- لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1970، مصر، ص: 89.

ينظر إلى الدراسة البلاغية القديمة بوصفها نظرية في الأسلوب، و هذه النظرية غير مسوّغة أساسا و لا يمكن أن توّصل الأسلوبية استنادًا إليها، و من ثمّ لا يمكن أن نقول إنّ لتاريخ الأسلوبية تصوّرًا قديما يرجع إلى الدراسة البلاغية التي حدّدت باستقراء الصور البلاغية " [1]

لا يمكن أن نكرر تلك الوشائج القوية التي تربط الأسلوبية بالبلاغة العربية، إذ أنّ البلاغة كانت بمثابة " أسلوبية القدماء، و هي علم الأسلوب، كما كان يمكن للعلم أن يدرك حينئذٍ، و يتناسب التحليل المضموني للتعبير الذي تركته لنا، مع الرسم البياني للسانيات المعاصرة: اللغة، التفكير، المتكلّم، فصور الأقوال المأثورة و التركيب، و الكلمات تحدّد صوتيا، و نحويا، و لفظيًا الشكل اللساني بأوجهه الثلاثة: الأجناس، و المقام، و مقاصد المتكلّم " [2]

مهما تعددت مفاهيم الأسلوب أو الأسلوبية، يمكن أن نقول بأنّه منهج الكتابة يرتبط بالهام كل كاتب، أو هو كما لخّصه الدكتور عز الدين إسماعيل: " طريقة الكاتب الخاصة في التفكير و الشعور، و في نقل هذا التفكير و هذا الشعور في صورة لغوية خاصّة، و أنّ الأسلوب يكون جيّدًا بحسب درجة نجاحه في نقل ذلك إلى الآخرين، و يترتب على ذلك أنّ تقليد الكتّاب في أساليبهم – إذا أمكن ذلك – لا يحدث مطلقًا في عمل إبداعي مبتكر لأنّ المقلّد عندئذٍ شخصية أخرى و لا يمكن في هذه الحالة أن يكون له أسلوبه الخاص، فالكتّاب لا يتكرّرون و إنّما هم أفراد متميّزون، و كذلك الأسلوب، خاصّية فردية متميّزة " [3]

1- حسن ناظم: البُنى الأسلوبية ، ص: 17-18.

2- بيير جيرو: الأسلوبية ، ص: 28.

3- عز الدين إسماعيل: الأدب و فنونه، دار الفكر العربي، ط8، القاهرة، د ت، ص: 26.

4/ علاقة الأسلوبية بالدراسات اللغوية:

لا يخفى على كل دارس أن المدرسة اللسانية الحديثة التي أسسها فردينان دي سوسير قد أثرت على كل المناهج الحداثية لأنها غنية بدراسة الأعمال و الإبداعات الفنية؛ فهي طورت مفهوم اللغة ، إذ أن دي سوسير صبّ كل اهتماماته على اللغة من خلال المنهج الوصفي، و من خلال إعطائه أبعادًا للدراسات اللغوية، كالدراسة الآنية "التي تعالج فيها اللغات بوصفها أنظمة اتصال تامة في ذاتها في لحظة معينة من الزمان" [1]

و الدراسات التعاقبية التي "تعالج فيها تاريخيا عوامل التغيير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن " [2]

هذه الخصائص و غيرها جعلت من الدارسين يعتبرون اللغة علمًا قائمًا بذاته يؤثر في غيره و يعتمد عليه في تحليل النصوص كالأسلوبية التي أثارت جدل النقاد حول حقيقتها، هل يصح أن يُطلق عليها اسم العلم باعتبارها تستنبط جزئياتها من علم اللغة ؟ أم نكتفي بالنظر إليها على أنها منهج فحسب ؟

1- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص: 41.

2- م ن ، ص: 41.

يصعب علينا أن نرسو على رأي محدد لأن النقاد الكبار أنفسهم اختلفوا في هذه القضية، فمنهم من اعتبرها علمًا عامًا كعلم اللغة، أم علم الكلام، باعتبارها منضورية في علم اللسانيات أو فرع من فروع علم اللغة" [1]

البعض استهجن هذا الرأي و قال بأنّ الأسلوبية فاشلة في إثبات أنها علم قائم بذاته كعلم اللغة، بل تستطيع أن تتعامل مع النصوص الأدبية فقط، و قد تبنى هذا الرأي نقاد أمثال كمال أبو ديب الذي قال في مقال نشره في مجلة فصول: " لا أستطيع أن أوحّد بين شيئين، الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوبية، و الثاني هو أنّ الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل كيان لغوي متشكّل كالخطاب الأدبي... أنا لا أنكر عملية التناول و لكنّي أعترض على وصف الأسلوبية بالعلم؛ أي العلم القائم بذاته، و الذي له استقلالية و منهجه و أدواته التحليلية، إذا كانت الأسلوبية تتحرك في مجال اكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنص فلا يبدو لي سهلا بل هو مستحيل أن تتشكّل من مجموعة الخصائص الفردية المكونة للنص و من منظومة من القوانين التي يمكن أن تسمح في النهاية بتشكل مجال عمل يمكن تسميته علمًا" [2]

الأسلوبية استفادت كثيرًا من الدراسات اللغوية الحديثة أي أنّ قوامها و عمود بيتها كان العلم

1- سعد مصلوح: الأسلوبية، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984، القاهرة، ص: 217. نقلا عن موقع www.majlis.com

2- كمال أبو ديب: الأسلوبية، مجلة فصول، مج6، ع1، 1984، القاهرة، ص: 219.www.majlis.com

(علم اللغة) كما أنها تمارس في العملية النقدية التي توظفها في المنهج النقدي لتحليل النصوص الأدبية، و بذلك الأسلوبية سلاح ذو حدين زاوجت بين العلم و المنهج و لم يكن هذا إلا بعد احتكاكها بالمفاهيم التي أتى بها دو سوسير الذي ميّز بين اللغة و الكلام " و قد كان هذا التمييز بين اللغة كظاهرة لغوية مجردة تَوَجَّدَ ضمنًا في كلّ خطاب بشري، و لا توجد أبدًا هيكلا ماديًا ملموسًا، و الكلام باعتباره الظاهرة المجسّدة للغة مساعدًا على تحديد مجال الأسلوبية إذ أنّها لا يمكن أن تتصلّ إلا بالكلام، و هو الحيّز المادي الملموس الذي يأخذ أشكالا مختلفة قد تكون عبارة أو خطابًا أو رسالة، أو قصيدة شعر" [1]

نستخلص أنّ علاقة الأسلوبية بعلم اللغة علاقة متينة تفرّعت عنها كما قال شبلنر الذي اعتبر "الأسلوبية فرع من علم اللغة النظري، حيث تحتل مكانها بجانب النظرية النحوية، فالذي يناظر النظرية الأسلوبية في داخل علم اللغة التطبيقي، إنما هو البحث الأسلوبي، و يستنبط هذا المجال العلمي من أجناس النظرية الأسلوبية مناهج بحث النصوص الأدبية، كما ينظم التعامل المشترك مع الفروع الأخرى، فعند بحث أسلوب النصوص الأدبية نجد أنّ دراسة الأسلوب لغويا تكتمل من خلال أجناس في مجال فرعي مناسب للدراسة الأدبية كعلمي الاجتماع و التاريخ" [2]

1- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص: 204.

2- برند شبلنر: علم اللغة و الدراسات الأدبية، ص: 138، نقلا عن يوسف أبو العدوس، م س، ص: 40.

لم تتوقف الأسلوبية عن أخذ معاييرها عن دي سوسير المتمثلة في مبادئ علم اللسانيات، و ركّزت على اللغة باعتبارها أساس أيّ عمل أدبي، فهي تكتسب أهميتها من النص الأدبي، و تعبّر عن روح النص و معناه إذ أنها تتحلى بعدّة وظائف؛ لا تعبّر عن وجودها المادي فحسب، و إنما تحمل الأفكار و المشاعر، فهي" تتكفل بإبراز الجانب الفكري من الإنسان، و ليست مهمة اللغة مقصورة من الناحية الفكرية وحدها، بل إنها تعمل أيضًا على نقل الإحساس و العاطفة و إذا كان الإنسان هو صاحب اللغة و صانعها فإنه بالضرورة لا بدّ أن تعبّر اللغة عن كلّ ما فيه من فكر و عاطفة، أو بمعنى آخر لا بدّ أن تنقل الجانب المنطقي و الجانب الانفعالي" [1]

1- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص: 204.

5/ اتجاهات الأسلوبية:

كان لخروج لغة الخطاب الأدبي عما هو مألوف و عادي و تأسيس بنيته على قراءات متعددة الأثر البارز في تعدد المناهج التي تدرس النص من وجهات مختلفة، فلم يعد الناقد يهتم بالكاتب و شخصيته فحسب و إنما تطّلع إلى النص نفسه دون إهمال الكاتب كونه طرفًا أساسيًا في حدوث العملية الإبداعية التي يتلقاها طرف ثالث و هو القارئ أو المتلقي الذي يعد بدوره مبدعًا آخر، فهذه العناصر الثلاثة (المبدع، النص، القارئ) شغلت اهتمام دارسي الأدب، مما أفضى إلى بروز اتجاهات أسلوبية سعت إلى مقاربة الظاهرة الأدبية وفق مقاييس إبداعية و نختصرها فيما يلي:

أ/ الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

مثّل هذا الاتجاه شارل بالي **CHARLE BALLY** تلميذ دي سوسير و خليفته في " تدريسه للسانيات العامة في جامعة جنيف و نشر عام 1902 كتابه "بحث في الأسلوبية الفرنسية" ثم اتبعه بكتاب آخر هو " الوجيز في الأسلوبية" [1]

حاول بالي تحديد مجال الأسلوبية فكان اهتمامه " بالمعطى الأدائي و ما يحمله من شحنات عاطفية يمكن ملاحظتها بواسطة مراقبة التعبيرات و ما تثيره من مشاعر مختلفة و متعددة و في

1- بيير جيرو: الأسلوبية، ص: 54.

الوقت نفسه فإنّ ذلك كله يظلّ في حدود اللغة المنطوقة" [1]

من هذه المبادئ انطلق بالي مستفيدًا من آراء أستاذه، فجعل العناصر اللغوية جزءًا لا يتجزّأ من الأسلوبية؛ لأنّ اللغة عنصر التعبير و الكلام و هي عاطفة الكاتب، إذ يقول: " هو العلم (أي علم الأسلوب) الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة و وقائع اللغة عبر هذه الحساسية" [2]

كان اهتمام بالي الكبير بالجانب العاطفي للغة "فكان يرى أنّ الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهرة مفعمة بالتيار العاطفي، فالمتحدث الفردي يحاول دون كلل أن يترجم ذاتية تفكيره، ثم يتولى الاستعمال الشائع تكريسه هذه اللفتات التعبيرية" [3]

كان شارل بالي فاتحة الدراسات الأسلوبية، فإذا كان دو سوسير الأب الروحي لعلم اللغة، فإنّ بالي المؤسس الشرعي للأسلوبية التعبيرية الحديثة التي تبّنت المحتوى العاطفي للغة، أعطى للغة قيم عاطفية، و لا ينبغي أن " تكون محصورة في الصور المحدودة التي اهتمّت بها البلاغة التقليدية، فليس جمال التعبير مقصورًا على المجاز، وحده، فقد تكون الصور الحقيقية

1- رجاء عيد: البحث الأسلوبي، معاصرة و تراث، ص: 32.

2- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص: 18.

3- م ن، ص: 18.

و البسيطة في بعض المواقف ذات قيمة جمالية ذات محتوى عاطفي كبير على حد تعبير بالي من هذه الزاوية وسّع من دائرة البحث الأسلوبي" [1]

أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية و انطباعية خاصة باللغة خارج نطاق الأدب و ترتكز على عاطفية الأساليب اللغوية فقط، هذا الأمر دفع الدراسات الأسلوبية بعد بالي تتجاوز هذه التصورات، البحث عن جماليات النصوص الأدبية، و بلورة سبل جديدة تسمح للأدب بالتموقع في مسار النماء و التكامل، و ذلك بظهور اتجاه ثان يدرس الأسلوبية من جانبها النفسي.

1- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة التراث:، ص: 31.

ب/ الأسلوبية النفسية (المثالية)

كان لشارل بالي الفضل في ابتكار أسلوبية التعبير، و لكن الأسلوبية عرفت اتجاهات أخرى بعده و رواد آخرون لا يقلون أهمية عنه، مثل ليو سبيتزر الذي "يعتبر أول من صمّم بتأثير مباشر من كارل فوسلير تقريبا نقدا مبنيا على السمات الأسلوبية للعمل، و كان ذلك في بداية هذا القرن – يقصد القرن العشرين- فسبيتزر نفّذ نشاطه في ميادين عدّة، و خاصة في ميدان علم الدلالة لكنّه معروف أكثر كداعية إلى نظرية أصيلة في الأسلوبية، رفض التقسيم التقليدي بين دراسة اللغة الأدب ، فأقام بذلك في مركز العمل، و بحث عن المفتاح في أصالة الشكل اللساني" [1]

أحدث ليو سبيتزر تحولا هامًا في الدراسات التي تهتم بتحليل النصوص الأدبية و دراسة الأسلوب الفردي للأديب ، فهو لم ينطلق من العدم بل كانت له سوابق انطلق منها، تمثلت في استفادته من آراء علماء النفس، "كسيغموند فرويد، و برغسون حول نظريات الشعور و اللاشعور، بيد أنّ دراسته النفسية لا يستهدف من ورائها تقصّي الوجود الواقعي للكاتب أو معطيات سيرته أو مقاصده، بل كانت آليات التحليل الممارس مقصورة على مستوى المشاعر المتضمنة في الأثر الأدبي مباشرة؛ لأنه يعبر عن فعالية ذاتية تحكمت به و قامت بصنعه، و عليه فإن الأسلوبية تقوم على البحث في الجذور النفسية لظاهرة الانزياح في الأسلوب

1- بيير جيرو: الأسلوبية، ص: 76.

2- موسى ربايعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي للنشر و التوزيع، دط، 2003، أربد، الأردن، ص: 11.

مقارنة بالاستعمالات الشائعة و النظر إليه باعتباره سمة معبرة"[1]

1- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، دط، 1997، الجزائر، ص: 71.

ج/ الأسلوبية البنيوية: (أسلوبية المتلقي)

واكب تطور اللسانيات ظهور مفاهيم مصطلحات ترتبط بالتحليل الأدبي و طرق المعالجة النصية، من بينها مصطلح البنيوية الذي لم يشهده دو سوسير صاحب النظرية اللغوية " و ليست البنيوية في بادئ أمرها إلا تعميمًا لهذه النظرية على بقية الظواهر الإنسانية حتى غزت حقول علم الأجناس البشرية، و فلسفة العلوم و كذلك مجالات النقد الأدبي، و إذ تبلورت البنيوية فلسفة و نظرة في الوجود بعد أن تغذّت بإفرازات العلوم الصحيحة، و لا سيما الرياضيات الحديثة" [1]

يعتبر ميشال ريفاتير من أبرز الأسلوبيين المصنفين في دائرة الأسلوبية البنيوية " و من الذين يقولون بأنّ الأدب شكل راقٍ من أشكال الإيصال و أنّ النص الإبداعي ما أن يتم خلقًا و يكتمل نصًا حتى ينقطع عن مراسله لتبقى العلاقة بين الرسالة و المستقبل زمنا لا ينتهي دوامه" [2]

عني ريفاتير بالقارئ و اعتبر أنّ له أثر كبير على الأسلوب لأنه " يستأثر بانتباه القارئ و اهتمامه عبر ما يفضيه في سلسلة الكلام، و القارئ يستجيب بدوره للأسلوب فيضيف إليه من نفسه عن طريق رد الفعل الذي يحدثه فيه" [3]

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص: 50-51.

2- طارق البكري: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، نقلا عن موقع : www.jallan.com.

3- م ن.

قدّم ريفاتير للمتلقي فضاءات واسعة جعلته يتحكّم بالنّص و مدينًا له بالنجاح فالظاهرة الأدبية لا تمثل النص وحده و إنما هي مضافة لردة فعل القارئ النموذج الذي يجب أن يُؤخذ بعين الاعتبار أثناء عملية التحليل الأسلوبي، " و يُفضي هنا التقدير بريفاتير إلى اعتبار أنّ البحث الموضوعي يقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، و إنما ينطلق من الأحكام التي يُبديها القارئ حوله، و لذلك نادى باعتماده قارئ مُخبر يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي يجمع المحلل كل ما يُطلقه من أحكام معيارية معتبرًا إياها ضربًا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص" [1]

هاهنا يدخل المتلقي بصفة العنصر الأساسي في تحديد الأسلوب، و على غراره يركّز ريفاتير على عنصر آخر يراه مهمًا في عملية التحليل الأسلوبي؛ و هو عنصر الاتصال الذي يحمل طابع المتكلم في سعه إلى لفت انتباه المخاطب " و هو بذلك يؤكد تجاوز ما جاء به جاكبسون الذي كانت نظريته لا تنظر إلى الرسالة الشعرية بوصفها تكيفا لمتطلبات التواصل، و بدلا من ذلك ينظر إلى إسقاط مبدأ التماثل على الرسالة بكيفية ما" [2]

1- عبد السلام المسدي م س، ص: 83- 84 .

2- طارق البكري، م س.

المبحث الأول: الغنـــــاء في الأندلـــــس

أولا:التعريف بالموشح:

لمّا نزل العرب بالأندلس بعد الفتح الإسلامي أسّسوا لأنفسهم هناك حضارة عريقة لا زال الدّارسون يدّاولونها بالبحث و الدراسة خاصة في مجال الأدب و الشعر على وجه الخصوص، هذا الفن عرف انتشارًا واسعًا في بلاد الأندلس بفضل عدّة عوامل كالطبيعة الفاتنة، و رحلات العلم التي كانوا يشدونها صوب المشرق العربي، هناك تأثروا بهم إلى أبعد الحدود و كانت كتاباتهم شبه نسخ لأدب المشارقة و هذا ما جعل الصاحب بن عبّاد يقول :"هذه بضاعتنا رُدّت إلينا"[1] غداة اطلاعه على كتاب ابن عبد ربّه "العقد الفريد" و يُرجع الدكتور مصطفى الشكعة سبب هذا التقليد إلى كون الأندلسيين "يحنون إلى المشرق، يحنون إليه حنين حب و حنين رحلة و حنين علم و أدب"[2]

هكذا كان الشعر الأندلسي في مرحلته الأولى تقليديًا يحمل صبغة مشرقيّة تفتقر إلى لمسات الإبداع إلى غاية أواخر القرن الثالث الهجري حين ظهر لون شعريّ جديد غيّر مسرى الأدب الأندلسي و أتبث للمشارقة أنّ الأندلسيين كلمة في الأدب و بصمة شعرية تشهد لهم بالتجديد و التغيير و هذا حين أبدعوا فن الموشحات أو كما يحلو لبعض الدارسين أن يسمّوه فن

____

1- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، ط8، 2004، بيروت، لبنان، ص: 235.

2- مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، دار العلم للملايين، ط1، 1979، بيروت، لبنان، ص: 249.

المبحث الأول: الغنـــــــاء في الأندلـــــــس

التوشيح* و قد اختلفوا حول معنى هذا المصطلح، و لكن قبل الحديث عن التعاريف الاصطلاحيّة لا بد من إدراج معناه اللغوي وفق ما ورد في معاجم اللغة القديمة منها و الحديثة .

أ- ابن منظور: {لسان العرب}

الموشح و الوشحاء ، و الموشحة و ديك الموشح: إذا كان له خطتان كالوشاح، و الموشحة من الظباء و الشاء، و الطير التي لها طرتان من جانبيها.[1]

ب- بطرس البستاني: {قطر المحيط}

وشّح المرأة توشيحًا ألبسها الوشاح، و توشّحت المرأة توشحًا و اتّشحت اتشاحًا لبست الوشاح، و توشّح بسيفه تقلّد به و بثوبه لبسه .[2]

ج- المنجد في اللغة و الأعلام:

الوِشاح (بكسر الواو) السيف (القوس)، ذو الوشاح: سيف عمر بن الخطاب، و الوُشاح (بضم الواو) جمع وُشُح و وَشَائج: شبه قلادة من نسيج عريض يُرصَّع بالجوهر تشدُّه المرأة بين

---

*- من الذين أطلقوا مصطلح "التوشيح" على هذا الفن نذكر لسان الدين بن الخطيب في كتاب "جيش التوشيح"، الصفدي في "توشيع التوشيح"، و المحدثين مثل مصطفى عوض الكريم في كتاب "فن التوشيح" .... الخ

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، ط6، 1976، ص: 959، مادة "وشح".

2- بطرس البستاني: قطر المحيط، دار الطبع غير واضحة الاسم، طُبع في بيروت 1869، دط،ص: 2286.

المبحث الأول: الغنـــــاء في الأندلـــــس

عاتقيها و كشجيها [1]

نلاحظ اتفاق المعاجم الثلاثة على المعنى اللغوي لمصطلح الموشحات و هو من مادة (و ش ح) "فهو تشبيهها بالوشاح أو القلادة عندما تنظم حباتها من اللؤلؤ و الجوهر على نسق خاص و ترتيب معيّن، فالصانع الماهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة يرتب خرزاته ترتيبًا يرتضيه ذوقه، و قد يبدأ باثنتين من نوع ثم ثلاث من آخر ثم واحدة من نوع ثالث و يلتزم هذا النظام الخاص حتى نهاية العقد أو القلادة"[2]

الموشح الشعري سمي إذن بذلك لأن أقفاله و خرجاته تشبه كثيرًا الوشاح "بخلاف الشعر العربي التقليدي الذي يأتي على طراز واحد بمعنى رتوب وحدة القافية و الأوزان الخليلية المرعيّة، لأنّ هذا الشعر الجديد يجمع عدّة ألوان، كل لون مخالف لما قبله و ما بعده، و هذا يتجلّى في أقسامه من أقفال و أبيات و أجزائها و قوافيها المتنوعة." [3]

1- المنجد في اللغة و الأعلام، تأليف مجموعة من الأساتذة، دار المشرق، ط29، 1987، بيروت، لبنان، ص: 901.

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، مصر، ص: 217.

3- عباسة محمد: الشعر المقطعي الأندلسي و أثره في الشعر الأوكستاني، رسالة دكتوراه دولة، (1996/1995)- جامعة وهران، ص: 51.

المبحث الأول: الغنـــــــاء في الأندلـــــــس

إذا كان اللغويون قد اتفقوا حول التعريف اللغوي للموشح بصيغة موحدة، إلا أنّ الأدباء و النقاد اختلفوا اصطلاحيًا فجاءت تعريفاتهم متباينة منذ أن ظهر هذا اللّون الشعري الجديد، فبعد الاطلاع على آراء النقاد و نظرتهم لهذا الفن الجديد على الشعر العربي لاحظت تفاوتًا واضحًا في مفاهيم الموشح منهم من ربطه بالغناء و الموسيقى و الإيقاع أكثر من كونه فنًّا شعريًا، و البعض الآخر رآه ثورة عروضية جدّدت أوزان الشعر العربي التقليدية، و فيما يلي حوصلة لقراءات بعض دارسي الأدب للموشح:

أ/ ابن سناء الملك المصري:

ابن سناء الملك من الأوائل الذين اهتموا بالموشحات، إذ أنه شغل نفسه بالتأليف في هذا الفن محدّدًا خصائصه الفنية و هذا كله في كتابه "**دار الطراز في عمل الموشحات**" و يعرفه بأنّه "كلام منظوم على وزن مخصوص."[1]

أي أنّ الموشحات اختصت عن باقي الفنون الشعرية المعروفة بوزنها غير المألوف لدى عامة الشعراء الذين ألِفُوا نظم قصائدهم على أعاريض الخليل ملتزمين بوزنٍ شعريٍّ واحد في كل القصيدة.

و الرأي الذي يكاد يجمع عليه الأدباء أنّ الموشحات قصيدة وُضعت من أجل الغناء والموسيقى أكثر من كونها منظومة شعرية.

1- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، تقديم سليمان العطار، الشركة الدولية للطباعة، 2004، القاهرة، ص: 25.

المبحث الأول: الغنـــــــاء في الأندلـــــــس

جمع مصطفى عوض الكريم تعاريف الدارسين السّابقة للموشح و حاول إعطاءها تعريفًا جامعًا يلملم أشتات الأقوال التي قيلت حول تعريف الموشح، و هذا في قوله:" الموشح لون من ألوان النظم، ظهر أول ما ظهر بالأندلس في عهد الدولة المروانية في القرن التاسع الميلادي، و يختلف عن غيره من ألوان النظم بالتزامه قواعد معينة من حيث التقفية، و خروجه أحيانًا على الأعاريض الخليلية، و بخلوّه أحيانًا من الوزن الشعري و باستعماله اللغة الدّارجة و العجمية في بعض أجزائه و باتصاله الوثيق بالغناء"[1]

1- مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح ص: 18، نقلا عن زهيرة بوزيدي، نظرية الموشح ملامحها في آثار الدارسين العرب و الأجانب، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، (2006/2005)، ص: 59.

المبحث الأول: الغنــــــاء في الأندلــــــس

ثانيًا:الغناء و الأدب العربي:

تفشى الغناء في البيئة العربية منذ الجاهلية، و لكن مع ظهور الرسالة المحمدية نزل عيار الغناء و الطرب في بيئة الحجاز نظرًا لانشغال الناس بما هو أهم و أحسن من جلسات اللهو، إذ كانت تلاوة القرآن و تفسيره و المنافسة على حفظه حرفتهم و شغلهم الشاغل، لأن إيمانهم كان قويًّا صادقًا نابعًا من قلب مؤمن نبذ شهوات الدنيا و ملهياتها و موبقاتها، فكانوا يطبقون ما نُهي عنه و ما أمر به الرسول الأمين، كالغناء الذي كان من المحظورات و مع ذلك كان الرسول *صلى الله عليه و سلم* " متسامحًا إلى حد ما مع المغنين و المغنيات إلا أن بعض أصحابه لا سيما عمر بن الخطاب كان شديد الزجر لهم حتى في حضرة الرسول لا ينتظر في ذلك إذنًا"[1]

كان الغناء آنذاك مقتصرًا على تشجيع المجاهدين، و على أشعار الفرحة و الابتهاج، "كاستقبال نساء المدينة لمحمد *صلى الله عليه و سلم* يوم هاجر إلى المدينة و هنّ يغنين غبطة بتشريف رسولهم الكريم بهذه الزيارة المفاجئة لمدينتهم:

طَلَعَ البَدْرُ عَلَيْنَا مِنْ ثَنِيَاتِ الوَدَاعِ

وَجَبَ الشُّكْرُ عَلَيْنَا مَا دَعَى لِلَّهِ دَاعِ

أَيُّهَا المَبْعُوثُ فِينَا جِئْتَ بِالأَمْرِ المُطَاعِ

1- سليم الحلو: الموشحات الأندلسية نشأتها و تطورها، ص: 28.

المبحث الأول: الغنـــــــاء في الأندلـــــــــس

جِئْتَ شَرَّفْتَ المَدِينَةَ   مَرْحَبًا يَا خَيْرَ دَاعِ "[1]

و لم يكد ينقضي عهد النبي الكريم و الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين حتى عاد الناس إلى عاداتهم و طبائعهم القديمة، و حنُّوا إلى الغناء بسبب الترف و رفاهية العيش، و كان ينتشر خاصة في " العمران إذا توافر و تجاوز حد الضروري إلى الحاجي ثم إلى الكمالي، و تفنّنوا فيه، فتحدث هذه الصناعة، لأنه لا يستدعيها إلا من فرغ عن جميع حاجاته الضرورية و المهمة من المعاش و المنزل و غيره، فلا يطلبها إلا الفارغون عن سائر أحوالهم تفنّنًا في مذاهب الملذوذات"[2]

ظهر العديد من المغنين و المغنيات " و من أساطين الغناء العربي لهذا العهد ابن محرز الذي شخص إلى ابن فارس فتعلّم ألحان الفرس و أخذ غناءهم ثم صار إلى الشام فتعلّم ألحان الروم و أخذ غناءهم فأسقط من ذلك ما لا يستحسن من نغم الفريقين و أخذ محاسنها فمزج بعضها ببعض و ألف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب فأتى بما لا يسمع قبله" [3]

الغناء صنعة العرب فهم "شعب يحب الغناء تصحبهم الموسيقى من المهد إلى اللّحد، عبّروا عنه ملء مشاعرهم بالغناء و الموسيقى في عملهم و لهوهم، في سرورهم و آلامهم، في حبهم

1- سليم الحلو: م س، ص: 28.

2- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق عبد الرحيم محمود، ج1، مطبعة دار الكتب المصرية، ط2، 1952، مصر: ص:11.

3- م ن: ص: 378.

و حروبهم، في لذاتهم و ثأرهم، في حزنهم و أفراحهم، و كانت المُغنّية ضرورية في بيوت الأثرياء و احتلت نفس المكانة التي احتلها البيانو في القرن التاسع عشر أو التي يحتلها جهاز الراديو في بيوتنا اليوم"[1]

ثالثًا:أثر الأغاني الاسبانية على الموشحات الأندلسية:

أجمعت الروايات العربية أنّ الشعر العربي كان غنائيًا يُروى في مجالس اللهو و الطرب "و شعراء الجاهلية كانوا من خاصة العرب الذين أُتيحت لهم فرص الثقافة اللغوية في تلك المؤتمرات الثقافية التي كانت تُسمى بالأسواق، فكان الشاعر من الجاهليين يأنف أن يجلس مجلس المغني، و إنما كان يترك هذا للجواري و القيان، لأن الغناء أجدر بهنّ و أليق برخامة أصواتهن" [2]

و منذ ظهور فن الشعر و الناس يعرفونه بأنّه كلام موزون و مقفى تداولته الأجيال لمدة طويلة من الزمن، و ما هو في الواقع إلا كلام موزون على قيثارة موسيقية تنفعل معها النفوس، و زادت القلوب لوعة بالشعر بعد ظهور أوزان الخليل التي بقي العرب ينشدون أشعارهم وفق أعاريض الفراهيدي إلى أن جاء جيل الوشاحين الأندلسيين الذين خرقوا هذه القاعدة، فجاءت

1- زيغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب، نقله عن الألمانية فاروق بيضون، كمال دسوقي، راجعه و وضع حواشيه مارون عيسى الخوري، دار صادر، ط9، 2000، بيروت، لبنان، ص:391.

2- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص: 160.

المبحث الأول: الغنـــــــاء في الأندلـــــــــس

أغلبية موشحاتهم غير موزونة بأوزان الخليل و هذا له صلة وثيقة بالغناء الذي غيّر مجرى الشعر الأندلسي، و كان هذا بفضل جهود المغنيين الأندلسيين المهاجرين من الدولة الأموية إلى الأندلس فنقلوا معهم ألوان الغناء و "كان يمكن أن يظلّ ترديدًا حكائيًا لما تمّ في المشرق لولا دخول زرياب قرطبة في إمارة عبد الرحمن بن الحكم و زرياب لم يكن مغنيا و حسب بل كان ملحنًا قديرًا" [1]

الموشحات الأندلسية كانت وليدة مجموعة من الظروف دفعت بها إلى الوجود ، و كان أهمّها الغناء، و قد كان دخول العرب " رومانيا يتعهّده الرهبان في أديارهم منذ القرن الخامس للمسيح، و لكنه لم يشمل طبقات الشعب كلها، لأن العامة لم تتأثر بالعلوم اللاتينية الراقية، و إنما كان منها شعراء و مغنون لهم أدب شعبي خاص لا يختلف فيما نرى عن أدب عامّة الغاليين لما بين الأمتين من الاتصال، و لما كان لجماعات الجنكلر* من يد في نشر هذا الأدب"[2]

تأثر العرب بالأغاني الشعبية الأندلسية التي كانت منتشرة في البيئة الأندلسية آنذاك بفعل تسرب مجموعة من النغمات إلى لهجات العرب، و نلحظ ذلك في لجوء المنشدين " إلى إشباع حروف لا يتبعها حرف مد، أو تجزئة الكلمة الواحدة إلى مقاطعها، بحيث ترجع هذه المقاطع

1- سليم الحلو: م س ص: 06.

*- الجنكلر: جماعة من الرواة و القاضين و المغنين، بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس و عصر الانبعاث، دار المكشوف و دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط6، 1968، ص: 169. نقلا عن موقع www.el_mostafa.com

2- م ن، ص: 169.

المبحث الأول: الغنـــــــاء في الأندلـــــــس

مستقل و منفصلة عن بعضها و يمكن ملاحظة ذلك في تصدرة بسيط رمل الماية "صلوا يا عباد" فإن كلمة صلوا وحدها تأتي حافلة بالشغل الذي يتخلل مقطعيها على نحو يبتعد بأدائها عن الأسلوب العربي، بحيث ينشد حرف الصاد المفتوح و حرف اللام الممدود ضمًّا، كل منها بمعزل عن الآخر"[1]

و هكذا كان للعرب الأندلسيين القدرة على استيعاب الموسيقى و الأغاني الشعبي الاسبانية و أقدر على توجيه المسار الفني ببلاد الأندلس و حتى التأثير في الإنتاج الشعري كما هو شأن الموشحات وليدة هذه الأغاني و الموسيقى و التي ليست في واقعها سوى صيغ غير مباشرة للموسيقى الغربية.

1- عبد العزيز بن عبد الجليل: الموسيقى الأندلسية المغربية سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، دط، 1978، الكويت، ص: 19. نقلا عن موقع www.el_mostafa.com

المبحث الأول: الغنـــــــاء في الأندلـــــــس

رابعـــــًا :الغناء و الموشحات الأندلسية :

ازدهر الغناء في البيئة العربيّة و خاصة في العصر الأموي على يد المغنيين و المغنيات الذين انتشروا آنذاك بكثرة و لكن بعد اندثار الدولة الأموية و زحف سكانها نحو الأندلس حملوا معهم تقاليدهم و هواياتهم كالغناء حيث أنهم عملوا على إفشائه و جعله من ضروريات الحياة، و قد لمع الكثير من نجوم المغنيين في الأندلس و لعل أشهرهم " علي بن نافع" الملقب بـ "زرياب" الذي " امتاز بقدرته الفائقة في الموسيقى و الجدل و الفكاهة فضلا عن لسان سليط و رأس مفكر، و عندما سأله هارون الرشيد عن فنّه في الغناء أجاب زرياب: إنني أستطيع الغناء تمامًا كما يستطيعه الآخرون و لكنني أستطيع شيئًا لا يقدر عليه غيري، إنّ فني الخاص لا يفهمه إلا من تبحّر في فن الغناء مثل مولاي الخليفة، فإن أذنت لي غنّيت أمامكم ما لم يغنّه أحدٌ من قبل"[1]

بعد انتقال زرياب إلى الأندلس حمل معه فن الغناء و عمل على تلقين البيئة الأندلسية عادات و تقاليد المشارقة " و لمّا ولّى عبد الرحمن الأوسط بن الحكم حثّه على المجيء إليه و أجرى له راتبًا شهريًا مقداره مائتا دينار، إضافة إلى ما كان يعطيه إياه من الهبات في المناسبات المختلفة" [2]

1- زيغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب، ص: 489.

2- حكمت علي الأوسي: فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني و الثالث الهجرة، مكتبة الخانجي، ط1977،3، القاهرة، مصر، ص:64.

المبحث الأول: الغنـــــــاء في الأندلـــــــس

كان زرياب واسع الاطلاع على الغناء و الموسيقى، حظي بمكانة عالية من طرف الحاكم عبد الرحمن الداخل " فقد وجد في العشرة الآلاف من الأغنيات التي كانت ذاكرته تغنيها بألحانها أخصب مادة للحديث مع الأمير فضلا عن علمه الواسع بالفلك و الجغرافية، و كان زرياب يسحر سامعيه بما يحكيه عن البلدان و عادات سكانها، و أعجب القوم بقدرته الفائقة على الفكاهة، وأناقته فأصبح مثلا يُحتذى فيما يفعله أو يلبسه." [1]

كان لزرياب اليد الطولى في زرع بذور الموشحات الأندلسية، إذ توجد صلة وثيقة بينها و بين الغناء، يشتركان في ألفاظها الرقيقة و بموضوعاتها التي تناسب الغناء من غزل و وصف و خمر و غير ذلك، تدل على أنها قد وضعت من أجل الغناء.

البيئة الأندلسية عُرفت بجوها البهيج الذي أتلف العديد من عقول الأندلسيين و ألهمتهم فجعلتهم يطربون لروعة جمالها و يهتمون بالغناء الذي كان يلائم الجو الأندلسي، ثم بدا اهتمام الشعراء بالغناء واضحًا فأبدعوا فن التوشيح على نمط الموسيقى و قد لمّح العديد من الأدباء إلى العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الموشح و الغناء، و قد أشار ابن سناء الملك إلى هذا المعنى حين قال: "و أكثرها مبني على الأرغن و الغناء بها على غير الأرغن مستعار و على سواه مجاز"[2]

1- زيغريد هونكه: م س، ص: 490.

2- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ص: 35.

المبحث الأول: الغنـــــــاء في الأندلـــــــس

مما لا شكّ فيه أنّ لحياة اللهو و المجون و انتشار جلسات السّمر و الغناء و الطرب في بيئة الأندلس الأثر البارز في ولادة الموشحات، إذ أنّ نهضة الغناء و تطوره أدى إلى إنشاء شعر خفيف مُشبّع بإيقاعات داخلية و خارجية تشبه المقطوعة الغنائية في أوتارها الموسيقية، و قد شرح مصطفى صادق الرافعي التداخل و التشابك الحاصل بين الفنين " و عندنا أنّ الذي نبّههم إلى اختراع أوزان التوشيح إنما هو الغناء لا غيره، فإن تلحين البيت من الشعر قد يجيء على بعض الوجوه كالموشح، إذ يخرج جملا مقطعة تتساوق مع النغم، فلو تنبّه إلى ذلك أديب موسيقي لأمكن أن يضع على هذه التقاطيع و هم لا يختارون للغناء من الشعر إلا ما احتمل في حركاته حسن التجزئة و صحة التقسيم و إجادة المقاطع و المبادئ"[1]

الأساس القوي الذي قامت عليه الموشحات كان الغناء لا غير، الذي أجبر الوشاح على تغيير أوزان و قوافي الأدوار و الأقفال، فبدت الموشحات مخالفة للقصيدة العربية التقليدية في شكلها، فانتقدها الكثير من الدارسين، و لكن لم تلبث إلى أن صارت فنًّا شعريًا راقيًا الذي لم يجد من يزاحمه إلى اليوم بما يقوم مقامه لا سيما في الموسيقى التي تعبق من أدواره و خرجاته و أقفاله، و لم يجد له هواةً في التجديد على كثرتهم في ذلك العصر مشابها أو بديلا، فبقي الموشح الأندلسي في بيئته التي نشأ بها ينمو و يتطور قرنًا بعد قرن، و هنا نجد تفاوتًا في الآراء؛ إذ تعددت الأقاويل حول أصل الموشحات و محل ولادتها و أول من اكتشفها.

1- مصطفى صادق الرافعي تاريخ آداب العرب، راجعه و ضبطه عبد الله المنشاوي و مهدي البحقيري ،ج2، مكتبة الإيمان، ط1، 1997، ص:143-144 .

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

1-نشأة الموشحات:

الموشحات فن شعري راقٍ من فنون الشعر العربي ولدت في أحضان طبيعة أندلسية مترفة بجمالها شذيّة بأنغامها، بدت صغيرة غداة نشأتها، و لكن لم تلبث تظهر حتى أضحت يانعة ناضجة تعبّر عن شخصيّة الشاعر الأندلسي و توحي بعبقريته في التجديد و التغيير لشكل و مضمون القصيدة الشعريّة لأنها كسّرت عمود القصيدة التقليديّة لتتحرّر من قيود الوزن و القافية، فكل شيء تغيّر فيها حتى لفظة "شاعر" أضحت لا تناسب قائل الموشحات بل " الوشّاح" كانت الكنية الجديدة لمتذوق فن الموشحات و قائله، و "هكذا لم تلبث الموشحات التي ظهرت في أواخر القرن الثالث الهجري ناقصة هزيلة أن أصبحت في مستهل القرن الخامس عتيدة راسخة قويّة شامخة، شهد لها العدول أنها أروع ما خلّف الأندلسيون من تراث أدبي "[1]

حيث صنّفها البعض من الفنون الشعرية القائمة بذاتها كالإبشيهي الذي قال في كتابه المستطرف :" و الفنون السبعة المذكورة عند الناس هي : الشعر القريض، و الموشح، و الدوبيت، و الزجل، و المواليات، و الكان كان، و القوما، و منهم من جعل الحماق من السبعة و في ذلك اختلاف و عند جمع المحققين أنّ هذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة أبدالا يغتفر اللحن فيها، و هي الشعر القريض، و الموشح و الدوبيت، و منها ثلاثة

1- مصطفى عوض الكريم: الموشحات و الأزجال، دار المعارف، مصر، 1965، دط، ص: 05.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

ملحونة أبدًا، و هي الزجل و الكان و كان و القوما "[1]*

1- شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف، شرحه و وضع هوامشه: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1993، بيروت، لبنان،ص: 498.

*- **المواليا:** سبب تسميتها بذلك أنّ الرشيد حين نكب البرامكة أمرهم ألا يذكرهم شاعر في شعره، فرثتهم جارية لهم بهذا الوزن، و جعلت تنشد و تقول يا مواليا ليكون في ذلك مناجاة لها من الرشيد لأنها لا ترثيهم بالشعر المنهى عنه. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 209.

"كان و كان: هو عبارة عن مقطوعات صغيرة قصيرة في الأدب الشعبي البغدادي الأصل، و تحلل كل مقطوعة من بعض قواعد الإعراب، كما تتحلل من قيود القافية، و قد كانت تنظم به الحكايات و الخرافات و ما كان في الماضي.

القوما: و هو نظم إيقاظ الناس للسحور في رمضان (قوما لنسحر قوما) و غير معرّب (و هو صفة تطلق على اللفظ الأجنبي الذي دخل العربية بعد تغييره بالزيادة أو النقص أو القلب)، و لا يراعي التقيّد بقواعد اللغة.

الدوبيت: هو شعر مستعار وزنه من الفارسية و يتكون اسمه من كلمة (دو) بمعنى اثنين و (بيت) عربية، و كل بيتين في القصيدة متفقان في الوزن و القافية و يكوّنان وحدة مستقلة، و مثاله:

روحي لك يا زائر الليل فدَا   يا مؤنس وحدتي إذا الليل هَدَا

إن كان فراقنا مع الصبح بدَا   لا أسفر بعد ذاكَ صبحٌ أبدا

السلسلة: هو نظم ألفاظه غالبًا معربة و إذا نطق عاميًا أمكن أن يتمشى مع وزن من الأوزان القديمة و لكن قافيته منوعة تنوع قافية الدوبيت و هو مجهول المنشأ و الزمن و سبب التسمية، و لم يكد يظهر حتى اختفى." هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، ط3، 1995، بيروت، لبنان، ص: 295-296-297-298.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

مما هو متعارف عليه أنّ الموشحات ثمرة بيئة أندلسية خالصة – كما سبق و قلنا- ظهرت أواخر القرن الثالث الهجري الموافق للتاسع من الميلاد، و لكن هناك من احتجّ على هذا الرأي و أدلى بآراء متباينة تُرجع أصل الموشح لأصول عرقية أخرى غير أندلسية، إذ أنّه " لا يمكننا الاعتقاد بأنّ ولادة الموشح كانت من العدم بالرغم من أندلسيته، فأشكاله المتنوعة توحي بالتأثر البائن بتلك الأشكال الشعرية المتنوعة، على الأقل في بداية نشأته، ظهرت في بناء الدور و القفل و في بناء الأبيات المجتمعة، حيث مضى الوشاحون يطورون بناءه، مكثرين من الترصيع، مزاحمين للقوافي، مزاوجين بين الأشطر و الفقر، صانعين بهذه الأنماط ما صنعوا بالمربّع و المخمّس" [1]

يمكننا أن نستخلص ثلاثة مواقف تضاربت حول أصل الموشح وفق ما ورد في كتب الأدب الأندلسي و هي: الموقف الأعجمي، الموقف المشرقي، الموقف الأندلسي (المغربي).

1- الأحمر الحاج: البنيات الأسلوبية للموشحات الأندلسية، رسالة دكتوراه دولة، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2010/2009، ص: 50.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

أ- الموقف الأعجمي (الإسباني):

بعد الفتح الإسلامي للأندلس اختلط العرب بالسكان الأصليين للجزيرة فتزاوجوا فيما بينهم و أتقنوا لغتهم العامية (اللاتينية) و كان الشعراء الأسبان يقولون الشعر و يتفننون فيه "و هنا يرى فريق من الباحثين أنّ تلك الأغاني الشعبية الأسبانية التي كانت على مسمع و مرأى من العرب هي التي دعت الفاتحين أن يقلدوا في التحرر من القوافي و الأوزان، و أن يميلوا إلى الألفاظ الأعجمية الشائعة"[1]

ذهب أصحاب هذا الرأي إلى أنّ الموشحات تأثرت في نشأتها بأغانٍ أعجميّة نُظمت باللهجات الأيبيرية القديمة [2] فجاءت مقلدة لها ثم بدأت تتطور و تنمو و تستقل بذاتها حتى أضحت من الفنون الشعرية الذائعة في بلاد الأندلس موهمة بذلك سامعيها و قارئيها بأنّها من أصل عربي أندلسي خالص، و يتزعّم هذا الرأي المستشرقان الإسبانيان خوليان ربيرا Julian Ribera و غارسيا غومز Garcia Gomez و غيرهم من الأساتذة العرب الذين تتلمذوا على أيدي مستشرقين أسبان، و اعتمدوا على مجموعة من الحجج لإثبات صحة آرائهم، و ما زادهم إصرارًا و قناعة بصحة هذا الرأي ظهور نسخة فريدة لكتاب "عدّة الجليس

1- جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، دراسة و شواهد، دط، 1953، دمشق، سوريا ص: 35. نقلا عن موقع www.mediafire.com

2- محمد عباسة: الشعر المقطعي الأندلسي و أثره في الشعر الأوكستاني، ص: 54.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

و مؤانسة الوزير و الأنيس لابن بشري الغرناطي و يقفز عدد الموشحات المعروفة من ثلاثمائة إلى ما يقرب ستمائة، ففي المخطوطة 354 موشحة منها حوالي ثلاثمائة لم يسمع بها العالم من قبل، و هذا يمنح المخطوطة قيمة فريدة بين المخطوطات المكتشفة تجعل منها واحدة من أهم مخطوطات القرن و أكثرها سلامة و أناقة على الإطلاق"[1]

و قد قام الأستاذ الباحث أحمد بسام ساعي مع المستشرق ألان جونس ALEN Jones بدراسة هذه المخطوطة معًا عن طريق حل مشكلاتها اللغوية و العروضية المستعصيّة، حيث قال في مقال نشره في مجلة آفاق الثقافية: "... و فكّرنا في لأول مرّة في تاريخ تحقيق الموشحات في إخراجها مشروحة شرحًا كاملاً، و وضع ترجمة دقيقة بالعربية لكلّ الخرجات الإسبانية في الموشحات الثماني و الأربعين، و قرّرنا في النهاية إخراج هذه الأخيرة في كتاب مستقل عن موشحات عدّة الجليس" [2]

احتوى الكتاب على ستٍ و عشرين خرجة"[3] أعجمية اقتبسها العرب و أدخلوها في موشحاتهم، و يبدو أنّ تلك الموشحات "وُجدت في موشحات عبرية أنشأها اليهود الأسبان في

1- أحمد بسام ساعي: الوجه الآخر للموشحات من خلال الكشف الجديد لكتاب " عدّة الجليس"، مجلة آفاق الثقافية و التراث، مركز جمعية المساجد، العدد الثالث، 1993، الإمارات العربية المتحدة، ص: 19. نقلا عن موقع www.almajidcenter.org

2- م ن: ص: 19.

3- حكمت علي الأوسي: فصول في الأدب الأندلسي ، ص: 172

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

الأندلس الإسلامية"[1] أمثال صموئيل نغزالة، و سليمان بن جبرول، و موسى بن عزرا، و يهودا هاليفي و غيرهم [2]

و قد أكد غومز أنّ وجود الخرجة نفسها في موشحة عربية و أخرى عبرية في قصيدتين مختلفتين لشاعرين مختلفين يثبت أنها عبارة عن أغانٍ قصيرة باللهجة الرومانثية كانت معروفة من قبل و عليها بُنيت الموشحات"[3]

إلا أنّ الدكتور أحمد هيكل لا يسلّم بصحة هذا الرأي بحجة أنّه ليس بأيدينا شيء من تلك الأغنيات ذات الأصل الروماني حتى نقارنها بالموشحات و نطمئن إلى أنها كانت الأساس [4]

و ردّ عليه جميل سلطان في كتابه "الموشحات إرث الأندلس الثمين" بصيغة غير مباشرة دون أن يذكر اسم الدكتور أحمد هيكل بقوله:" و إذا كانت الأغاني الشعبية الإسبانية غير موجودة الآن لتصحّ المقارنة بينها و بين الموشحات، فهناك مقطوعات شعراء التروبادور* الذين كانوا في جنوب فرنسا في القرن العاشر و الحادي عشر، فقد كانوا

1- حكمت علي الأوسي: المرجع السابق: ص: 173.

2- م ن:، ص: 173.

3- م ن: ص: 173.

4- أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، ط5، 1970، مصر ، ص: 166.

*- انطلقت التساؤلات عن الأصل اللغوي لكلمة تروبار؛ فقد افترض أصحاب نظرية الأصل اللاتيني أنّ تروبار تحريف لكلمة تروبار tropare اللاتينية من تروبوس tropus الدالة على وضع التروب tropes، كما افترضوا أنها تحريف لكلمة =

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

يتفننون بها و يتغزلون و يمدحون و يصفون، إلا أنها كانت هزيلة المعاني لا تلتزم القوافي الواحدة، بل إنها لن تتغيّر بعد كل ثلاثة أجزاء أو ستة، مع محافظتها على الوزن الذي ترد فيه أولا" [1]

و يعارض أيضا الدكتور مصطفى الشكعة فكرة تأثر الموشحات بالخرجات الأعجمية في قوله: "نعود فنرجّح أنّ الخرجات الأعجمية ليست من باب التطرف الذي يعمد إليه الوشّاح الأندلسي المُجيد للغة الأعجمية التي كان يعرفها جل المجتمع الأندلسي إن لم يكن كله، إذ ليس معنى ظهور خرجات أعجمية أن نُصدر حكمًا تنقصه الوثائق بأنّ الموشحات أسبانية الأصل، و لو ظهرت بعض النصوص أو على الأقل نص واحد أسباني لموشحة أو شبه موشحة لجاز لنا أن نوافق هذا الفريق من الدارسين" [2]

= توربار turbare التي تدل في لغة اللاتين على الاهتزاز و الاضطراب، و يرى أصحاب نظرية الأصل العربي للكلمة أنّ تروبادور من تروبار trobar و هما كلمتان من أصل عربي لا شائبة فيه، اشتقتا من فعل طرب بمعنى اهتزّ و اضطرب فرحًا أو حزنًا، أو من فعل طرّب (بتشديد الراء) بمعنى تغنى، و التروبادور شاعر و ملحن عاشق، يصنع القوالب الشعرية الغزلية و للموسيقى إنه الفكر الخلاق للمقطوعة الشعرية الغزلية و للموسيقى التي تنسجم معها في تكوين الأغنية و هو في الغالب من ذوي المكانة الاجتماعية العالية نفوذًا و نبلا و ثراءً. ينظر عبد الإله ميسوم: تأثير الموشحات في التروبادور، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981،دون طبعة، ص: 151-152.

1- جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص:36-35.

2- مصطفى الشكعة: م س، ص: 386 .

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

اتخذ بعض الباحثين الأسبان موضوع اختلاط العرب بالعجم حجة لإثبات أعجمية الموشح، فبعد الفتح الإسلامي لشبه الجزيرة الأندلسية انتشر الإسلام فيها بسرعة فائقة مما أدى إلى اعتناق السكان الأصليين للدين الإسلامي كالمسيحيين و اليهود و تعلم اللغة العربية التي "وجدت تجاوبًا من الجماعات و امتزجت بهم و طبعتهم بطابعها، فكوّنت تفكيرهم و مداركهم، و شكلت قيمهم و ثقافتهم، و طبعت حياتهم المادية و العقلية فأعطت للأجناس المختلفة في القارات الثلاث وجهًا واحدًا مميزًا"[1]

و قد أكد المستشرق الأسباني خوليان ربيرا على فكرة الأصل الأسباني لمسلمي الأندلس عن طريق إجراء تجربة على الأسرة الأموية التي حكمت في الأندلس في قوله:" إن عبد الرحمن الداخل كان يحمل فقط نصف دم عربي لأنه كان من أم غير عربية، و كذلك ابنه هشام لا يحمل إلا ربع دم عربي لأن أمه كانت أيضا غير عربية، و هكذا تتناقص نسبة الدم العربي كلما مضينا من أمير إلى آخر، بينما تتضاعف نسبة الدّم الأجنبي"[2]

عامل اللغة و الاختلاط الدموي جعل خوليان ربيرا و غيرهم يحرصون على فكرة الاعتقاد بأن الموشحات تأثرت باللغة الأعجمية و يعطي مجموعة من البراهين ليثبت أعجمية الموشح منها:

1- زيغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب، ص: 367-368

2- نقلا عن أحمد هيكل: م س، ص: 43.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

- ❖ الامتزاج اللغوي و الجنسي مما أدى إلى اقتباس عناصره من الأغاني الرومانثية.
- ❖ وجود مقاطع من الأغاني الشعبية في بعض الخرجات، و يعود الفضل في نقل تلك المقاطع إلى الحاضنات و المربيات و الجواري و الرقيق الأسباني الوافد من الشمال.
- ❖ دخول هذه المقاطع إلى البيوت و المحافل و المناسبات و حفلات الزواج، مما أدى إلى إعجاب الأندلسيين و تأثرهم بجمالها و روعتها.[1]

يبدو أنّ نخبة المستشرقين يحرصون كل الحرص على أعجمية الموشح بحجة تأثرهم بشعر التروبادور الأسباني و باللهجات التي كانت منتشرة في المنطقة مما أدى إلى تشابه خرجات الموشح و الخرجات الأخرى الأعجمية لأنّ الأندلسيين كانوا يتحدثون بلهجات متعددة على غرار العربية فجاءت موشحاتهم بلهجات متعددة خاصة في جزء الخرجة التي كانت تُصاغ بلهجات أعجمية – كما سنرى لاحقًا - فبالرغم من أندلسية الموشح لا يمكننا الاعتقاد بأنّ ولادته كانت من قبيل الصدف "فأشكاله المتنوعة توحي بالتأثر البائن بتلك الأشكال الشعرية المتنوعة على الأقل في بداية نشأته"[2]

1- مصطفى الغديري الموشحات الأندلسية بين الإبداع و الإتباع، مجلة دراسات أندلسية، عدد 13، 1995، تونس ، ص: 155. نقلا موقع: **www.alandilus.com**

2- الأحمر الحاج: م ن، ص: 50.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

المــــوقـــــف الـــــعربي (المشرق/ المغرب) :

قبل أن يطلع فجر القرن الرابع الهجري أطل قمر أدبي جديد على بلاد العرب زاد من جمال الأدب العربي جمالا و إيحاء ،استحدثه عقول النبهاء من الشعراء الذين أرادوا أن يبعثوا روحًا جديدة للقصيدة العربية تلك الصيحة الجديدة كانت فن الموشحات التي أدهشت عقول المتذوقين لفن الشعر و الغناء خاصة كونها تحاكي الموسيقى، و أثارت حفيظة المتشبثين بقيود القصيدة العربية التقليدية التي كانت تُعتبر كنزًا عربيا يستحيل المساس به و تغيير شكله الداخلي و حتى الخارجي، كان هذا في بادئ الأمر و لكن بعد أن ألفت أسماع الناس هذا النمط الشعري الجديد هضمته و أدرجته ضمن قائمة الفنون الشعرية الراقية، و الأمر الذي يثبت لنا هذا الكلام عناية الدارسين العرب و حتى المستشرقين بفن الموشحات، إذ نلحظ أنهم انكبّوا على دراسة خصائصها الفنية و البحث عن جذورها الحقيقية التي أُسيل فيها كثير من الحبر دون استقرار القول على اسم صاحب مخترعها.

إذ على غرار المستشرقين الأسبان الذين نسبوا هذا الفن لأنفسهم نجد أن قضية أصل الموشحات قد أثارت جدلا كبيرًا بين دارسي الأدب الأندلسي في المشرق العربي و مغربه، حيث ظل هذا الموضوع يصول و يجول بين ألسنتهم لسنوات طوال، فكل واحد كان يحرص على فكرة الأسبقية في إيجاد هذا الفن الرائع.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

أصر أهل المشرق على أنهم أول من قال أول موشحة شعرية نسبوها للشاعر "عبد الله بن المعتز (ت295هـ) و هو كما نعرف جميعا شاعر عباسي مشرقي لا علاقة له بالأندلس لا من قريب و لا من بعيد ، لكن هذا النص نفسه ينسب في العديد من المصادر للوشاح الأندلسي أبي بكر بن زهر المعروف بالحفيد" [1]

الموشحة مطلعها كالآتي: [2]:

أيّــــها السَّــــاقي إليك المُشتكى قد دعوناك و إنْ لمْ تَسْمَعِ

يزعم البعض أن هذه الموشحة وُجدت في ديوان الشاعر ابن المعتز و أن الموشحات أول ما ظهرت في المشرق على لسان هذا الشاعر ثم طورها الأندلسيون، إلا أنّ هذا الرأي لم يرقَ للبعض فعارضوه بتقديم حجج تقطع الشكوك، كالدكتور أحمد هيكل الذي فسّر سوء الفهم الواقع في القصة كلها و هو أنّ " ابن المعتز كان معاصرًا لمقدم بن معافي و ليس بأيدينا شيء من موشحات هذا الأندلسي، على حين يحتوي ديوان ابن المعتز على موشحة، فكل هذا أوهم أنّ ابن المعتز هو صاحب أول موشحة، و أنّ المشرق هو مصدر هذا النوع الشعري، و الحق

1- محمد زكرياء عناني: الموشحات الأندلسية،سلسلة كتب شهرية يصدرها المكتب الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1980، ص:14. نقلا عن موقع www.el_mostafa.com

2- يُنظر لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، حققه و قدّم له و ترجم لوشّاحيه: هلال ناجي، أعد أصلا من أصليه: محمد ماضور، مطبعة المنار، دت، دط، ، تونس ص: 166.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

أنّ ابن المعتز لم يقل تلك الموشحة الواردة في ديوانه، و إنما هي لشاعر أندلسي وشّاح هو ابن زُهر الحفيد"[1]

لم يعارض أحمد هيكل وحده هذا الرأي بل شاطره الموقف نفسه العديد من الأساتذة أمثال الدكتور عبد المنعم خفاجي الذي أدلى برأيه في هذه القضية قائلاً:" و في رأيي أنّ هذه الموشحة ليست لابن المعتز، بل هي بعيدة عن روح الشاعر و عواطفه و فنّه الأدبي و لا تمثل شيئا من نظراته في الحياة، و ليس فيها تشبيه واحد من التشبيهات التي عُرف بها ابن المعتز...إنها بعيدة عن جو ابن المعتز و سماته الفنية، و جو الأندلس أغلب عليها... و قد كنت أظنّ أنّها لابن معتز الأندلس مروان بن عبد الرحمن الأمير الشاعر المشهور، و لكن وجدت في بعض المصادر نسبتها لأبي بكر محمد بن عبد الملك بن زهر الأندلسي الأشبيلي"[2]

على عكس أحمد هيكل و عبد المنعم خفاجي وقف الدكتور مصطفى الشكعة موقفا يخالف به رأي الذين قالوا بأندلسية الموشح و ينسبها إلى البيئة المشرقية رافضًا أن يكون للأندلسيين يدٌ في تنوير هذا الفن بحجة أنّ جل الفنون الشعرية المعروفة ظهرت في المشرق و عرفت رواجًا هائلاً جعل من قائليها فحولا و عباقرة الشعر، و ما كان على الأندلسيين سوى التقليد و إعادة نسخ تلك الأغراض الشعرية المشهورة في الأندلس، و الموشحات ـ حسب اعتقاده ـ

1- أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، ص: 163- 164 .

2- عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب في الأندلس، مطبعة دار الغندور، بيروت، 1969، ص: 136.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

شأنها شأن الأغراض التقليدية التي أخذوها عن المشارقة ظهرت نواتها الأولى هناك فأخذها شعراء الأندلس إلى بلادهم ليحُوكُوها من جديد و يبعثوا فيها روح الجدة و التغيير الشعري، و هذه الأفكار نجدها مدونة في كتابه الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، لمّا قسّم الآراء التي تضاربت حول أصل الموشحات إلى رأيين: "فريق يرى أنها صدًى لضرب من الشعر الإسباني عرفه سكان الجزيرة الأيبيرية قبل دخول العرب إلى الأندلس، و فريق يرى أنّ الموشحات ليست إلا تطورًا طبيعيًا للشعر العربي" [1]

و يضم مصطفى الشكعة نفسه إلى الفريق الثاني القائل بمشرقية الموشح و هذا يتّضح لنا في قوله " و أما الفريق الثاني – و نحن منهم- فيرى أنّ الموشحة الأندلسية ليست إلا تطورًا في الإطار و الموضوع للشعر المشرقي، شأنها في ذلك شأن ألوان من الشعر ظهرت في المشرق ثم ترعرعت و تألقت في الأندلس بدافع البيئة الجديدة جغرافيًا و ثقافيًا و بشريًا و اجتماعيًا و واقعًا مثل شعر الطبيعة الذي بلغ درجة رفيعة من الرقـّة و التطور"[2]

لا نستطيع أن نسلّم بصحة هذا القول، لأنه لا يُورد أدلة قاطعة مانعة تجزم بأسبقية أهل المشرق في إيجاد فن التوشيح، فالمتتبع لتاريخ الأدب العربي يكتشف أنّ معظم الأغراض الشعرية التقليدية المعروفة ظهرت في بقعة مشرقية ، و أنّ أهل المشرق كان لهم فضل الريادة

1- مصطفى الشكعة: المرجع السابق، ص: 383.

2- م ن: ص: 384-385.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

في تطويرها، و لكن هذا لا يعني أنّ الشعر ملكٌ للمشارقة و أنهم من يفصّلون و الآخرون يلبسون فحسب، و ليس بالضرورة أن تكون كل ألوان الشعر بنتٌ مشرقيّة، تزداد و تنمو هناك ساكنة ثابتة، بل الشعر كائن حيٌّ يتنقل و ينمو مع كل نفس بشرية تتذوقه، و الأندلسيون تحاكوا مع الأغراض الشعرية التي أخذوها عن المشارقة، و لكن أجادت قريحتهم بعدها بفن الموشحات نتيجة لعوامل متعددة.

و يشهد أغلبية مؤرخي الأدب العربي القدامى بأندلسية الموشحات، فلا نستطيع أن نشكّك في صحّة أقوال أولئك الثقات لأنهم من عاصروا تلك الفترة التي ظهرت فيها و كانوا شهود عيانٍ على ولادتها، كالمقري الذي ذكر أنّ " ابن غالب قد عدّ في فضائل أهل الأندلس اختراعهم للموشحات التي استحسنها أهل المشرق و صاروا ينزعون منزعهم فيها [1]

ذهب ابن خلدون المذهب نفسه و أدلى بشهادة تؤكد أندلسية الموشح حين قال: "و أما أهل الأندلس فلمّا كثُـر الشّعر في قطرهم و تهذّبت مناحيه و فنونه، و بلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنًّا سموه بالموشح" [2]

1- أحمد بن المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب و ذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، المجلد 3، دار صادر، ط2، 1997، بيروت، لبنان، ص: 123.

2- عبد الرحمن بن خلدون: كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، المجلد 1، ط3، 1982، ص: 1137-1138.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

هذه الشهادة ساندتها شهادة أخرى من مؤرخ أندلسي لا يقل أهمية عن ابن خلدون، و يعد من الأوائل الذين كتبوا عن تاريخ الأندلس، و هو ابن بسام الشنتريني صاحب كتاب " الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" الذي أوضح أنّ صاحب أول موشحة أندلسية من أصل أندلسي من خلال قوله: " أوّل من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا و اخترع طريقتها – فيما بلغني – محمد بن محمود القبري الضرير، و كان يصنعها على أشطار الأشعار" [1]

لعل شهادة ابن خلدون تزيد من الشعر بيّنًا و تؤكد النشأة الأندلسية للموشح، فمفكر مثله يشهد له التاريخ بفضله على علوم الإنسانية و بنزاهته في الكتابة لا يمكننا أن نشكّك في أقواله، و إذا لم يُقنع هذا الرأي فهم القارئ كون ابن خلدون من بلاد المغرب فيظن الظان أنه متحيّز لأبناء جلدته، نقرب وجهة نظر ابن خلدون و أقرانه الذين تعاضدوا من أجل رأي واحد شعاره أندلسية الموشح، نُورد نصًّا قائله مشرقي يقرّ و يجزم بأن الموشحات لم تظهر إلا في بلاد أندلسية، و القائل هو ابن سناء الملك الابن المشرقي الذي أسكت بعباراته الشافية أفواه المُشككين في إبداع الأندلسيين للموشحات، و ذلك حين وازن موشحاته بموشحات الأندلس فقال: " ....و كيف ما كان فموشحاتي تكون لتلك الموشحات كظّلها و خيـالها، و أشهد أنها ناقصة عن قدر كمالها...و اعذر أخاك فإنه لم يولد بالأندلس و لا نشأ بالمغرب و لا سكن

1- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، 1997، بيروت، لبنان، ص: 469.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

إشبيلية و لا أرسى على مرسية و لا عبر على مكناسة و لا سمع الأرغن...و لا لقي الأعمى و ابن بقي و لا عبادة..." [1]

اختلف النقاد حول أصل الموشح، و لم يتفقوا أيضا حول صاحب أول موشحة حيث ورد ذكر اسمين مختلفين نُسبا لصاحب أول موشحة و هو " محمد بن محمود القبري الضرير" و "مقدم بن معافي القبري" الذي أدرج اسمه بعض الدارسين القدامى مثل الحجاري في كتابه جذوة المقتبس، و المقري في نفحه الذي صرّح فيه أنّ أول من " كان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدّم بن معافى القبري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، وأخذ عنه ذلك ابن عبد ربّه صاحب العقد، ولم يذكر لهما مع المتأخرين ذكر، وكسدت موشّحاتهما"[2]

تشترك الروايتين في كنية واحدة لشخصين مختلفين " القبري" و كلاهما من بلدة واحدة تدعى "**قبرة**"،و تقع "بين قرطبة و غرناطة، و تبعد عن قرطبة بثلاثين ميلا، ذات مياه سائحة من عيون شتى، و للمسجد الجامع بقبرة ثلاثة بلاطات، و لها سوق جامعة يوم الخميس تُعرض بها ضروب الغراسات و أنواع الثمرات، و هي مخصوصة بكثرة الزيتون" [3]

1- ابن سناء الملك: دار الطراز، ص: 39.

2- المقري: نفح الطيب، دار صادر، المجلد 7، ط2، 1997، بيروت، لبنان، ص: 05.

3- الحميري: صفة جزيرة الأندلس "عن الروض المعطار" ص: 149. نقلا عن عبد الإله ميسوم: تأثير الموشحات في التروبادور، ص: 80.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

و أجرى الدكتور إحسان عباس تحليلا بسيطا من أجل التّوصل للشخص الصحيح الذي نظم أول موشحة و تمثل في أنّ " الثاني (يقصد مقدم بن معافي القبري) كان شاعرًا معروفًا أيام عبد الرحمن الناصر كما يقول الحميدي، و قال صاحب المسهب أنه من شعراء الأمير عبد الله المرواني و ليس بين القولين فرق كبير إذ قد يكون شهد طرفًا من عهد الأمير عبد الله و طرفا من عهد الناصر، أمّا محمد بن محمود فلا تذكر المصادر متى عاش، و أنا أرجح أنه هو مخترع الموشح دون مقدّم، و أنا أميل إلى هذا الترجيح لأنه يتفق و ما فرضته من حاجة ضرير قوّال إلى نظم هذا اللون من المنظوم من أجل التكسب به بطريقة لافتة"[1]

بالرغم من اختلاف الروايات التي قيلت حول مخترع الموشح، إلا أن معظم الدارسين اتفقوا على رأي واحد نجده في كثير من كتب الأدب العربي، و هو أنّ الموشحات مولود أندلسي خالص ينعت ثماره في أواخر القرن الثالث الهجري الموافق للقرن التاسع الميلادي على يد مجموعة من الوشاحين الذين عملوا على تغيير موازين القصيدة العربية، و عرفت البدايات الأولى لظهور الموشحات محاولات بسيطة ضاع أكثرها، و يعلل الدكتور مصطفى عوض الكريم سبب ضياعها إلى سببين محتملين "أحدهما أنها كمحاولات أولى - شأنها في ذلك شأن غيرها من بواكير كل فن أو علم- لم تلفت الأنظار، أو تستأهل التسجيل، و ثانيهما تعصّب المؤلفين، و أغلبهم تغلب عليه النزعة التقليدية ضد الوليد الجديد لسبب أو لآخر" [2]

1- أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، ص:165 .

2- مصطفى عوض الكريم: الموشحات و الأزجال، ص:5-6.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

2-هيكل الموشحات:

الموشحات فن أندلسي استحدثه عرب الأندلس في فترة زمنية أخذ فيها الشعر العربي يحيد عن أصوله التي جُبل عليها و تجاوز كل ما هو تقليدي روتيني ليقفز قفزة التجديد رافضًا انتقادات المحافظين الذين كانوا ينادون بوحدة الوزن و القافية في القصيدة الشعرية إلى أن ظهرت الموشحات في بيئة أندلسية لا تشبه البيئة المشرقية التي اعتادت الآذان أن تتلقى فيها الشعر؛ لم تعد بقعة البيداء و الفيافي و الرمال و الجِمال تلائم ظهور فن شعري جديد كالموشحات، بل وجد الشعر فسحة جديدة أوسع و أجمل نظرة و أرحب صدرًا مما كان فيه، بيئة الطبيعة الخلابة حيث العيون الجارية و الخضرة و الماء، و البساتين و الرياحين، و الأزهار ، و الجبال و السهول، فكان من الطبيعي أن يتغيّر مسرى القصيدة العربية في الأندلس و يظهر فن جديد يساير مظاهر الجمال و الترف.

الموشح كسّر قيود القافية و الوزن، و غيّر ما كان يراه مناسبا لجو الغناء الذي فرض عليه طابع التغيير الكلي للقصيدة العربية، إذ نجد القصيدة الموشحيّة متعددة الأجزاء و الأوزان و القوافي، و نستطيع القول أنها تتألف غالبًا من " خمس فقرات، تسمى كل فقرة بيتًا، و البيت في القصيدة ليس كالبيت في القصيدة، لأن بيت الموشحة فقرة أو جزء من الموشحة يتألف من مجموعة أشطار، لا من شطرين فقط كبيت القصيدة "[1]

1- أحمد هيكل : الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص: 157.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

الشكل الأوّلي للموشحات الأندلسية تميّز ببعض البساطة و هذا أمر بديهي، فغالبا ما يبدأ أي فن شعري بالبساطة ثم شيئا فشيئا يتطور و ينمو و يصبح من الفنون الراقية، و الموشحات في بداية ظهورها جاءت على شكل مقطوعات بسيطة يضعها الوشاح على شكل أشطار الأشعار ،كما قال ابن بسام:" أوّل من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا و اخترع طريقتها – فيما بلغني – محمد ابن محمود القبري الضرير، و كان يصنعها على أشطار الأشعار"[1]

يبدو أن القبري في الوهلة الأولى كان متأثرًا بعنصر الغناء لذلك لم يوضّح المعالم الحقيقية للموشح آنذاك، و اعتبر الدكتور سيد غازي أن " شكل الموشحة في هذه المرحلة هو أقرب إلى شكل الشعر المسمط إن لم يكن بالفعل شعرًا مسمّطًا* "[2]

1- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص: 469.

2- سيد غازي: في أصول التوشيح، دار المعارف بمصر، ط2، 1979، ص: 19

*- المقصود بالمسمط أن تكون القصيدة في صورة السمط، و هو القلادة، فكأنما هي عقد منظوم و قد رُوعيَ في لآلئه جواهره نظام خاص و ترتيب معيّن، و كذلك الشعر المسمّط يضع الشاعر لأوزانه و قوافيه نظامًا خاصًا يراعيه في كل أقسام المقطوعة، يُنظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 285.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

بعد فترة التكون بدأت الموشحة تتطور و تتشكل بفعل جهود مجموعة من الوشاحين الذين عملوا على اكتمال هيكل الموشح و توازنه، و قد لخّص ابن سناء الملك كيفية بناء الموشّح في قوله " و هو (يعني الموشح) يتألف في الأكثر من ستة أقفال و خمسة أبيات و يُقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال ، و الأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات" [1]

1- المطلع أو المذهب:

المطلع أو المذهب كلاهما اصطلاح يُطلق على مطلع الموشحة الذي يتكوّن عادة من شطرين أو أربعة أشطر[2]، و مثاله قول ابن اللبانة [3]:

لِلْدُّموعِ إِذَا تَقْطُر   فِي الخَدِّ أَسْطُر   تَحْفَظُ الهَوَى ظَـــاهِر   منهَا النَّوَاظِر

و قد يكون شطرا المطلع من القافية نفسها، كقول ابن بقي[4]:

حَيَّتْكَ أَرْبَعٌ هُنَّ العُمرُ   ظلٌّ و مَاءُ و المَدامُ و الوترُ

1- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ص: 25.

2- مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، ص: 376.

3- يُنظر جيش التوشيح: ص: 68.

4- م ن: ص: 02.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

و أحيانًا يختلفان فيها، كقول ابن زهر الحفيد[1]:

حيّ الوُجُوهَ المِلاَحَـــا   و حيّ نُجْلَ العُيُون

إذا بُدئ الموشح بالمطلع سُمي تامًّا أما إذا حذف المذهب و بُدئ بالدور يُطلق على الموشح صفة الموشح الأقرع.[2]

2–الدور:

هو مجموعة الأبيات التي تلي المطلع، و إن كان الموشح أقرعًا فإنّ الدور يقع في مستهل الموشح، و يتكون الدور من مجموعة من الأقسمة لا تقل عن ثلاثة و لا مانع من أن تزيد عن ثلاثة بشرط أن تتكرر بنفس العدد في بقية الموشح و أن تكون من وزن المطلع و لكن بقافية مختلفة عن قافيته و تلتزم في أشطر الدور الواحد[3]

1- م س: ص: 200.

2- مصطفى الشكعة، المرجع السابق، ص: 376.

3- م ن ، ص: 376.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

3- السّـــمط:

هو كل شطر من أشطر الدور و قد يكون السمط مكونا من فقرة واحدة[1] أو أكثر، و يمكن أن نوضح الدور و السمط في موشح **"حيّ الوجوه الملاحا"** لابن زهر[2] :

		سمط	**هَلْ فِي الـهَوَى من جُنَاح**
			+
الدّور	=	**سمط**	**أو في نَدِيم و رَاح**
			+
		سمط	**رَامَ النَّصُوح صَلاَحِي**

1- مصطفى الشكعة، المرجع السابق ، ص: 377.

2- ينظر جيش التوشيح، ص: 200.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

4- القُــفـــل:

هو ما يلي الدور مباشرة و هو شبيه بالمطلع وزنا و قافية و تركيبا[1] و يتردد في الغالب في الموشح التام ست مرات إذا عددنا المطلع، و خمس مرات في الأقرع[2] و " يلزم أن يكون كل قفل منها متّفقا مع بقيتها في وزنها و قوافيها و عدد أجزائها"[3] و أقل ما يتركب منه القفل " جزأين فصاعدًا إلى ثمانية أجزاء، و قد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء و عشرة أجزاء"[4]

رتّب ابن سناء الملك الأقفال في كتابه دار الطراز، ابتدأها بالقفل المركّب من جزأين إلى غاية ثمانية أجزاء؛ و هي كالآتي:

1/ **القفل المركّب من جزأين**[5] :

شَمْسٌ قَــارَنَتْ بدرًا   رَاحَ و نَدِيمْ

1- أنطوان محسن القوال: الموشحات الأندلسية، دار الكتاب العربي، ط2، 1996، بيروت، لبنان، ص: 11.

2- مصطفى عوض الكريم: الموشحات و الأزجال، ص: 10.

3- ابن سناء الملك: دار الطراز،ص: 25.

4- م ن ، ص: 26.

5- م ن ، ص: 26.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

2/ القفل المركّب من ثلاثة أجزاء[1]:

حَلّتْ يَدُ الأَمْطَارِ   أَزْرَةَ النُّوَارِ   فَيَأْخُذْنِي

3/ القفل المركّب من أربعة أجزاء [2]:

أَدِرْ لَنَا أَكْوَابَ   يُنْسَى بِهَا الوَجْدُ   و اسْتَحْضِرْ الجُلاسَ   كَمَا اقْتَضَى الوُدْ

4/ القفل المركّب من خمسة أجزاء :[3]

يَا مَنْ أَجُودُ و يَبْخَلُ   عَلَى شحّي و افْتِقَارِي

أَهْوَاكَ   و عِنْدِي زِيَادَة   مِنْهَا شَوْقِي و اذْكَارِي

5/ القفل المركّب من ستة أجزاء [4]:

مَيْتَات الدِمَنْ   أَحْيَيْنَ كَـــرْبِي   و هَلْ يَتَمَكّنْ   عَزًا لِقَلْبِي   مُتْ يَا عَزَاه   شَاه

1- دار الطراز،ص: 26.

2- م ن ،ص: 26.

3- م ن ، ص: 27.

4- م ن ، ص: 27.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

6/ القفل المركّب من سبعة أجزاء [1]:

لم يُدرجه ابن سناء و سماه الموشح "العروس و هو موشح ملحون و اللحن لا يجوز استعماله في سيء من ألفاظ الموشح إلا في الخرجة خاصة فلهذا لم نورد مثاله" [2]

7/ القفل المركب من ثمانية أجزاء [3]:

عَلى عُيُونِ العَيْنِ   رَعَيَ الدراري   مِنْ شَغَفٍ   بالحُبّ

و اسْتَعذَبَ العَذَابَ   و التذ حَالَيْهِ   مِنْ أَسَفٍ   و كَربِ

و قد يندر في بعض الموشحات الشاذة التي لا يعوّل عليها أن تكون أقفالها مختلفة أعداد الأجزاء كالموشح الذي أوله:

بأبي عِلْقُ   بالنفْسِ عَلِيقُ

و هذا الموشح لعبادة فإن قفله الأول جزءان و بقية أقفاله ثلاثة [4]

1- دار الطراز،ص: 27.

2- م ن ،ص: 27.

3- م ن ،ص: 27.

4- م ن ،ص: 27.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

5/ البيت:

ما عهدناه مع القصيدة العمودية أنّ البيت الشعري ما تكوّن من صدر و عجز، و لكن مع الموشحة الأمر يختلف، ذلك أن البيت فيها ما تألف من " الدور و القفل" [1] و مثاله قول الكميت: [2]

البيت = **الدور** + **القفل**

الدور:

يَا لائِمًا جَفَا مَلامي زَادَ فِي سُقْمِي

بَرّحْتُ بِي كَفَى سَقَامِي و بَرِيَ جِسْمِي

و الفِكْرُ قَدْ نَفَى مَنَامِي و مَحَا رَسْمِي

القفل:

فَهَا أَنَا أَلْقِي بَيْنِي قَدْ كَفَانِي اللَّوْمُ والد مَعَ أَحْرَق جُفُونِي و حَمَاهَا النَّوْمُ

6/ الغصن:

هو كل شطر من أشطر المطلع، أو القفل، أو الخرجة، و تتساوى الأغصان أعدادا و ترتيبًا و قافية في كل موشحة و قلّما يشذ الوشاح عن هذه القاعدة، و أقل عدد الأغصان في مطلع أية موشحة اثنان[3] مثل قول الأعمى التطيلي:

سَطْوَةُ الحَبِيبِ (**غصن**) أَحْلَى مِنْ جَنَى النَّحْلِ (**غصن**)

1- أنطوان القوال: م س، ص: 11.

2- ينظر جيش التوشيح: ص: 88.

3- مصطفى الشكعة: م س، ص: 377.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

قد يتعدى عدد الأغصان الغصنين ليصل إلى " عشرة أغصان فقد جاء ابن نباتة بعشرة أغصان في أحد موشحاته" [1]

7/ الخرجة:

هي آخر قفل في الموشحة، و هي أهم عنصر فيها، "إذ يشترط الأولون أن تكون هذه الخرجة حلوة عذبة، تخلب الألباب و تهزّ النفوس، ينتقل إليها الشاعر عن طريق (قال) أو (قلت) أو (غنّى) أو (غنّيت) على لسان الطير أو الحب أو السكران، أو غير ذلك" [2]

اشترط ابن سناء الملك في الخرجة مجموعة من الشروط و مجملها "أن تكون حجاجيّة من قبل السّخف قزمانية من قبل اللحن، حارّة محرقة، حادّة مُنضجة من ألفاظ العامّة و لغات الداصة، فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات و الأقفال خرج الموشّح من أن يكون موشحا اللهم إلا إذا كان موشح مدح و ذكر الممدوح في الخرجة فإنه يحسُن أن تكون الخرجة مُعربة" [3]

استهجن جميل سلطان رأي ابن سناء الملك في قوله:"...و إذن فإن كان الغرض من الموشح مديحًا أو كلام جدّ، فلا بد من مراعاة القواعد النحوية الصرفية في الخرجة، و إن

1- مصطفى عوض الكريم: الموشحات و الأزجال،ص: 11.

2- جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص: 23.

3- ابن سناء الملك: دار الطراز، ص: 30-31.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

كان الغرض لهوًا أو مجونًا فلا بدّ من أن يجول الشاعر مجال المجّان من الشعراء الذين لا يبالون أن يتعرضوا إلى الدعارة و الفسوق في أقوالهم و أن يخرجوا على القواعد النحوية المألوفة أو الكلمات الصحيحة، و من أجل هذا كثرت ألفاظ العامة و سخفهم و طريقتهم غير المعربة في كثير من الموشحات في الخرجات خاصّة" [1]

نص ابن سناء الملك يدل على سخافة الخرجة، و تشبعها بكل أصناف المجون و الخروج عن قواعد اللغة الفصحى كما اعتقد جميل سلطان و سواه، و لكن هذه صيغ غير مباشرة للمعنى الحقيقي الذي أراد ابن سناء إيصاله للشعراء الوشاحين و هو " أن يميلوا لروح الدعابة بأسلوب هزلي ناضج و تكون ألفاظه عامّة أو حتى بلغات أعجمية، و لعلّ البعض يتعجّب من هذه الشروط الموضوعة للخرجة، و لا يفهم هدف ابن سناء من هذا كله، و بكل بساطة نقول أنّ الخرجة كانت بالنسبة لابن سناء و غيره العرق النابض بالحياة في الموشحة، هي روحه و هي التي تعطي الوجه الحسن أو القبيح للموشحة، لعل روح الفكاهة و الهزل كانت السبيل الوحيد الذي التمسه ابن سناء لنجاح الموشحة و بالتالي إرضاء القارئ ببراعة قائلها " [2]

1- جميل سلطان: م س، ص:25.

2- محمد زكرياء عناني: الموشحات الأندلسية، ص: 26.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

- **أنواعها:**

أ/ الخرجة المعربة:

و هي التي تكون بألفاظ فصيحة بعيدة عن العامية [1] و مثالها قول الوشاح محمد ابن رافع رأسه [2]:

قُلْتُ لِلْخَلِيــــلِ لَّما أَجِدْ الرَّحِيلا

أَبُثُّ إِلَيْهِ الهَمَّا و الوَجْدُ الطَوِيلا

فَيَا لَيْتِ أَنّي لَما عَشِقْتُ خَلِيلا

يَا مَنْ أَمَّ نَحْوَ الشَّرْقِ و حَثَّ مَسِيرَهُ بَلّغ مَا تَرَى بِي مِنْ وَجْدٍ لِأَرْضِ الجَزِيرَه جيش ص 84.

ب/ الخرجة العامية:

هي التي تكون لغتها بعيدة عن الفصحى قيلت باللهجات التي كان يتحدثها الوشاحون و "قد كان الأندلسيون المشارقة من بعدهم يستحسنونها و يستعملونها" [3]

1- مصطفى الشكعة، م س ، ص: 378.

2- يُنظر جيش التوشيح، ص: 84.

3- مصطفى الشكعة، م س ،ص: 378.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

كقول الأعمى التطيلي [1]:

يَا رَب مَا أَصْبَرْني	نَرَى حَبيب قَلْبِي	و نَعَشْقُو
لَوْ كَانْ يَكون سُنّة	فيمَنْ لَقِيَ خِلّو	يعنْقُو

ج/ الخرجة الأعجمية:

منها قول الأعمى التطيلي [2]:

ألب ذيا اشتا ذيا	**Albo dia , este dia**
ديا ذي العنصره حقا	**dia del' ansara haqqa**
بيشتري مو المدبج	**vestir'e mue l'- mudabbaj**
و نشق الرمح شقا	**wa nashuqqu 'l –rumha shaqqa**

و ترجمته:

يا فجر اليوم، هذا اليوم الجميل

يوم العنصرة حقا

سألبس مدبجي

و نشق الرمح شقا

1- ينظر ابن سناء الملك: دار الطراز، ص: 80.

2- نقلا عن إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف و المرابطين، دار الشروق، ط1، 1997، عمان، الأردن، ص: 193.

المبحث الثاني: حقيقة الموشّح

و فيما يلي تلخيص لكل أجزاء الموشحة في مخطط مبسط يلملم كل الأجزاء:

غصن + غصن = المطلع أو المذهب

سمط
+
سمط
+
سمط

= دور
+
البيت =

غصن + غصن = القفل

و القفل الأخير للموشحة هو الخرجة، و إذا كانت الموشحة مركبة فإنها تتألف من عدة أغصان و أسماط.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

بدأت الموشحات في صورتها الأولى مرتبطة بأغراضها الشعرية التقليدية التي ورثتها عن المشرق و لاسيما شعر الغزل، الخمرة، الطبيعة، إذ وردت لغتها الشعرية مصقولة مكلّلة بالمعاني الفنية التي خلّدت ذكريات الطبيعة الأندلسية، و هذا كان بفعل عامل الغناء و الموسيقى و الألحان التي كانت تعمّر أرجاء البيئة الأندلسية فشاعت مجالس اللهو و المجون أين كان الوشاح الأندلسي يجد راحته الواسعة في إبداع موشحاته الغزلية و الخمرية و التغني بجمال محيطه " لذلك لم يتحرّج في استعمال ألفاظ ضعيفة ضمن موشحته بل لعلّ هذا الضعف اللّغوي ما كان ليبدو لهم واضحًا لبعدهم عن موطن اللّغة و منابعها الأصلية و لاختلاطهم بعناصر أجنبية، و لهذا بقيت الموشحات غداء الأندلسيين يجدون فيها ذلك اللحن الموسيقي، و تلك النشوة المتصلة التي لا تعرف اليقظة إلاّ على حلم جديد و لهو جديد" [1]

ظلّت الموشحات الأندلسية في بداية ظهورها تناشد الأغراض الشعرية القديمة نظرا لصلتها الوثيقة بالغناء من غزل و خمر و مدح، كما وضّح ابن سناء الملك في قوله:" الموشحات يُعمل فيها ما يُعمل في أنواع الشعر من الغزل و المدح و الرثاء و المجون و الزهد"[2] و كأنّها اخترعت لوصف هذه الموضوعات على الأخص أكثر من غيرها، و لعل أهمها الموشحة الغزلية.

1- أسماء عبد الله المزروع: العالم الجديد للموشحات الأندلسية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى (السعودية)، دون تاريخ، ص: 49. نقلا عن موقع www.kt-b.com

2- ابن سناء الملك: دار الطراز، ص: 38.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

أ/ الغزل:

أجاد الوشاحون في غرض الغزل الذي احتّل الصدارة في موضوعات الموشح الأندلسي "بقسيمه الأنثوي و الغلماني، إلاّ أنّ القسم الأول فاق الآخر من حيث الكمية، و أكثر الجوانب طروقا فيه هو التغنّي بجمال المحبوبة الجسدي، و تصوير لوعة المحب بسبب بعاد المحبوبة و صدّها المتواصل، و الحديث عن الواشي و العادل و الرقيب."[1]

غالبا ما كان الشاعر المشرقي يفتتح قصائده بالمقدمة الغزلية المشحونة بعواطف الشوق و لوعة الفراق، فتكون بذلك المقطوعة الشعرية رسالة تغنّ و حنين للمرأة التي غزت قصائد شعراء العرب، و"إذا نظرنا إلى مضمون موشحة الغزل، فسنجده يتشابه مع مضمون قصيدة الغزل، فالمعاني و التشبيهات و الصور التي يردّدها الشاعر هي تقريبا نفس المعاني التي يردّدها الوشّاح و ليس ذلك بمستغرب، فالوشّاح كان شاعرا في الغالب قبل أن يكون وشاحا، حتى و لو لم يكن الوشاح شاعرا فإنّ الاثنين كانا يريدان بئرًا واحدا و يحومان حول نبع واحد، و يعبران عن عاطفة واحدة تكاد معانيها تتردّد في كلّ زمان و مكان" [2]

1 - يوسف طويل: مدخل إلى الأدب الأندلسي، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص: 165.

2- فوزي سعد عيسى: الموشحات و الأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، 1990، دون طبعة، مصر، ص: 22.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

الغزل غداء الموشح و المادة الأساسية التي تحيي روحه و تصقل صورته الشعرية، تهافت إليه العديد من الوشاحين الأندلسيين لأنّه كان يترجم مشاعر الحب و الشوق في جو غنائيّ بهيج يخرق قلوب الولهانين، في كل زمان و مكان، إذ أنّ الوشاح الأندلسي لم يفسح لنفسه أي فرصة في بادئ الأمر للتطرق لغرض موشحي آخر غير الغزل الذي قال عنه ابن بسام:" و هي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل و النسيب تشقّ على سماعها مصونات الجيوب، بل القلوب"[1]

نظرا لشيوع هذا الغرض سجّل تاريخ الموشحات الأندلسية عددًا كبيرًا من أسماء الوشاحين الذين نبغوا فيه و إمامهم كان عبادة بن ماء السماء الذي:" سلك إلى الشعر مسلكا سهلاً، فقالت له غرائبه، مرحبا و أهلا و كانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقتها، و وضعوا حقيقتها غير مرموقة البرود، و لا منظومة العقود، فأقام عبادةُ هذا منادها ، و قوّم ميلها و سنادها، فكأنّها لم تُسمع بالأندلس إلاّ منه، و لا أخذت إلاّ عنه، و اشتهر بها اشتهارًا غلب على ذاته، و ذهب بكثير من حسناته" [2]

ذكر صاحب كتاب " **فوات الوفيات** " أنّ أوّل موشحة غزلية تُنسب لعبادة بن ماء السماء حيث قال فيها :

1- ابن بسام: الذخيرة، القسم الأول، المجلد1، ص: 469.

2- م ن: ص: 469.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

من ولى في أمة أمرًا و لم يعدل يعزل الألحاظ الرّشأ الأكحل

جُرْتَ في حُكمِكَ في قَتلِي يا مُسْرِف

فانْصف فواجبٌ أن ينصف المنصف

و أرأف فإنّ هذا الشّوق لا يرأفِ

علّل قلبي بذاك البارد السّلسل ينجلي ما بفؤادي من جوىً مُشْعِلِ [1]

بدت ألفاظ هذه الموشحة موزونة مسكوبة في أسلوب شيّق و هذه سمة تميّزت بها الموشحات في أوّل عهدها إلى أن جاء وشّاح آخر جارت موشحاته الغزلية موشحة عبادة بن ماء السماء يدعى الأعمى التطيلي الذي قال أجمل موشحة في الغزل و استولى على هذا الفن و أبهر كل وشاحي الأندلس فجعلهم يجتهدون ليصلوا إلى ما وصل إليه التطيلي الذي قال فيها: [2]

ضاحكٌ عن جُمَانٍ سافرٌ عن بدرٍ ضاق عنه الزمانُ و حواهُ صدري

آه مّما أجد شفّني ما أجد

1- فوات الوفيات: الكتبي، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، 1974، بيروت، ص: 173 نقلا عن الحاج الأحمر: البنيات الأسلوبية للموشحات الأندلسية ، ص: 25.

2- ينظر لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص: 16.

قام بي و قَعَد   بَاطِشٌ مُتَّئِد

كلّما قُلتُ قَد   قَــالَ لي أَينَ قَدْ

واثنى خوطٌ بانَ   ذا مهزٍ نضر عابثته يَدَان   للصّبا و القطر

هذه موشحة تامة، ابتدأها بمطلع و تتألف من ستة أقفال و خمسة أبيات، و كلّ دورهما مركّب و مكوّن من سمطين و جاءت على غير أوزان الخليل، فهي نموذج للموشحة الكاملة الأطراف و وافية الخصائص، و تروي مصادر الأدب الأندلسي أنّها قيلت في مجلس بإشبيلية اجتمع فيه عدد من الوشاحين، و كان كل واحد منهم قد نظم موشحة، و تأنّق فيها، و عندما استفتح التطيلي موشحته بالمطلع المذكور خرق ابن بقي موشحته و تبعه الآخرون [1]

و هذا دليل على تفاهة موشحاتهم أمام موشحة التطيلي الرائعة التي لملمت خصائص الموشح " من موسيقى عذبة، و صور موحية، و تعابير شفّافة، سهلة الفهم، و هي موشحة خالصة في الغزل، و معانيها حسية تداولها الشعراء من قبل، فوجه المعشوقة بَدرٌ في إنارته، و خصرها غصن بان في تأوُّده، و قامتها قامة ريم، و انتظام أسنانها انتظام قلادة من جمان، أمّا هو فإنّه في وجدٍ و اشتياقٍ دائمين، و ذلك بسبب ظلمها له و جورها الدائم" [2]

1- ينظر ابن خلدون، م1، ص: 139/ و نفح الطيب، ج7، ص: 7.

2- يوسف طويل: مدخل إلى الأدب الأندلسي ص: 166.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

تحكي هذه الموشحة قصة التطيلي مع معشوقته التي جعلته يكابد لوعة الشوق و آلام الفراق، و هذا الولع نجده كثيرا في موشحات الغزل مع وشاحين آخرين أمثال الصيرفي الذي كان في معجزة باهرة في فن الغزل الذي اتخذه وسيلة لصب تأوهات العشق و زفرات ألم الهجر و الشقاء علّه يزيح عن صدره همومًا أرّقت جفونه و جعلته يتمنى الموت بعد عدم وصال محبوبته له، فلم يجد سوى الموشحات ليسكب فيها خوالج صدره حين قال: [1]

طَلَعَت مِنْ مَبَاسِمِ الزَّهرِ نَزهَةُ الأَعْيُن

و انثَنَتْ عَن سُلافَةِ القَطرِ أَعْطُفُ الأَغصُن

يَـــا صَبَا نَبتِهَا مَعَ الفَجْرِ نَفْحَةُ السَّوْسَنِ

بِسَلامِ الحَبِيبِ أَقْبَلْتُ فَخُذِي مَضْمَرِي ثمّ أنّ لي عَلَيْهِ سَلَّمتُ فاذْكُرِي و اذكُرِي

يناجي الوشاح محبوبته التي أرّقته و أطارت النوم من عينيه و طلعت من الزهر الباسم فزاد من آلامه حتى أصبح يتمنى الموت بعد هجرها له [2]:

هُوَ قَلْبِي عَلَيهِ مَصْدُوع يَتَمَنَّى الرَّدَى

و الذي من لماه ممنوع هو يروي الصدى

1- يُنظر لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، ص: 120.

2- م ن، ص: 120.

كلُ وصلٍ عليه مخْلُوعْ   لو هجرت العِدا

كيف لي بالوصل سلمت   صاحب المئزر   نحوه من عاطش النبت   بالحيا الممطر

و لابن زهر مشاركة قوية في ميدان الغزل الذي يعتبر موضوعه الرئيس في ميدان الموشحات " فهو يستأثر بما يقرب ست عشرة موشحة من مجموع موشحات التي سلمت من عوادي الزمن و التي تبلغ خمسا و عشرين موشحة، أمّا موشحاته الأخرى فيختلط فيها الغزل بالخمر أو المدح و ينفرد القليل منها بموضوعات أخرى[1]

نظرًا لميل معظم وشاحي الأندلس بفن الغناء و الطرب و ابن زهر جزء منهم ارتبطت موشحاته الغزلية بالغناء على أساس أنّه كان العامل الهام في ولادة الموشحات، صاغها في قالب يسير دون تكلّف و لا تصنّع في الصياغة، و قد شهد له الدكتور مصطفى الشكعة بذلك في قوله:

" إنّ ابن زهر لا يكاد يكابد مشقة في نظم توشيحه، أو هكذا يبدو لنا الأقل و هو شعور قلّما نحسّه عند غيره، فالرجل يقول التوشيح و كأنّه ينظم قصيدًا ناعمًا مستريحًا غير مكابد و لا متصنّع و لا تعب، بل هو يرسم و يصوّر و يجانس و يستعير و يضرب في آفاق الصناعة غير الثقيلة بأسهم مصيبة، و بأنصبة عديدة وفيرة، الأمر الذي يستحق من أجله أن يكون سيّد الوشاحين

1- فوزي سعد عيسى: ابن زهر الحفيد وشاح الأندلس، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1983، دط، ص: 53.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

و شيخهم،إذ ربّما كان أوّل وشاح ينقل روح الشعر إلى جسم الموشحة، فيخفّف من أثقال صناعتها، و يلين من صلابة بنيتها" [1]

ارتبط غزله بوصف محاسن المرأة معشوقته التي جعلته يكابد مرارة الهجر إلى أن وصل به اليأس منها إلى درجة تقبيل نعليها رجاءً منها التخفيف من عذابه و مواساة قلبه العليل [2]:

لو جَازَ حُكْمِي عليه لاقْتَرَحْتُ تَقْبِيلَ نَعْلَيْهِ

لا أقول ألثم خديه أنا من يعظم و اللّه مقداره

و يلزم إكباره

ترددت في بعض موشحات الأندلسيين الغزليين أصداء الغزل العفيف الطاهر النقي الذي يكتفي بعض تباريح الهوى، و تجاريح الحبيب دون مجاوزة الحدود و الدخول في تفاصيل أخرى تخدش حياء القارئ مشبهين في ذلك " بشعراء الهوى العذري أمثال عروة بن حزام و جميل بن معمر و غيرهما و يتخذون هؤلاء الشعراء قدوة لهم في الحب و يسلكون مسلكهم في التضحية

1- مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، ص: 420.

2- ينظر جيش التوشيح، ص: 211.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

و الوفاء"[1]*

هذه صورة الموشحات الغزلية التي كانت سائدة في شعر الأندلسيين يفرحون تارة بلقاء الحبيب و يتأوهون تارة أخرى بعد فراقه و هجره و قساوة قلبه، حيث كان الشغل الشاغل للوشاح الأندلسي العاشق هو الغزل و التغني بجمال المحبوبة، أو المحبوب إذ أنّ وشاحي الأندلس أبدوا اهتماما واضحًا بالغزل بالمذكر و " يرجع ذلك إلى أسباب عديدة كانتشار مجالس الخمر التي كانت تعجّ بالغلمان و السقاة و شيوخ تيار المجون و إسهام بيئة المؤدبين في شيوعه و انتشاره، و قد أكثر الشعراء منه حتى ليخيّل إلينا أنّ مقاييس الذوق الجمالي قد تغيّرت بحيث كان التفات الشعراء إلى

1- فوزي سعد عيسى: الموشحات و الأزجال، ص: 27.

* وردت بعض بعض الموشحات الغزلية صور للغزل الحسي الذي يركزّ على ذكر أوصاف جسد المرأة و الغوص في ترديد لحظات لقاء الحبيب بمحبوبته كقول ابن هردوس:

كم بتّ في ليلة التمنّي

لا أعرف الهجر و التخبي

ألثم ثغر المنى و أجني

من فوق رمانتي نهود زهر الخدود ، يُنظر فوزي سعد عيسى: المرجع نفسه، ص: 26.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

جمال الغلمان أكثر من التفاهم إلى جمال المرأة" [1]

تغنى الوشاح الأندلسي بخصال الغلمان و نقل مفاتن المرأة و شبّهها بالمذكر كالتغزل " في قوامه الممشوق و خصره النحيل، و لحاظة السقيمة الساحرة و رضابه الخمري و نشره اللذيذ" [2]

و كان للعديد من الوشاحين مشاركة قوية في هذا الميدان كعبادة بن ماء السماء في موشحة "**ولي في أمة أمرا و لم يعدل**" تغزّل فيها عبادة بغلام اسمه "**علي**" و" لو لم يذكر عبادة اسم "**علي**" في الخرجة لتغيّر الأمر، و وهمنا أنّنا أمام موشحة في الغزل الأنثوي، و ذلك أنّ كاف المخاطب المذّكر اعتاد الشعراء على استعمالها للمؤنث، كما أنّ المعاني تدور حولها هذه الموشحة هي المعاني نفسها التي تعالجها الموشحة التي تقال في وصف محاسن المرأة، فمحاسن علي هي محاسن "ليلى" و ضياء وجهه الذي هو أبهى من سنى الشمس ضياءً وجهها، و جَوَى المحب هو ذاته سواء أحبّ غلامًا أو فتاة"[3]

1- فوزي سعد عيسى، المرجع السابق، ص: 36.

2- م ن ، ص: 36.

3- يوسف طويل: مدخل إلى الأدب الأندلسي، ص: 169.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

تميّزت موشحات الغزل بنوعيها الأنثوي و الغلماني بسهولة العبارة و بحسن الزخرفة و البناء، و فيها عذوبة سائغة، و هذا الجو يلائِم الغناء و جلساته، و نخصّ بالذكر أنّ الوشاح الأندلسي غالبا ما كان يمزج الغزل بموضوع الخمر و الطبيعة اللذين يُصنّفان بعد فن الغزل في المواضيع الأكثر انتشارا في الموشحات الأندلسية.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

ب- الخمريات:

نظرًا لاهتمام وشاحي الأندلس بالغناء شاعت موشحات الخمرة في مجالس الطرب التي كانوا يُحيونها، و اختلطت بفن الغزل و المدح و الوصف، حيث كان الوشاح الأندلسي يربط بين الخمر و الغزل حين يهيم عقله و يغيب به إلى عالم الحب، و يخطر بباله ذكريات الوصال، كالوشاح ابن هردوس الذي " يعدل الخمر بالحب، و يرى أنّه لا شيء يثنيه عن الحب إلاّ عكوفه عن الخمر و سماع لحن عذب يتجاوب مع نفر الأوتار من كف مغنية حسناء" [1]

و من أعذب الموشحات الخمرية الممزوجة برحيق الغزل، موشحة ابن زهر الحفيد الشهيرة التي افتتحها بمناداة ساقي الخمرة ليؤانس وحدة قلبه المهمّش و ليخفّف حزنه بعد هجران محبوبه، و يصف حاله بعد تعاطيه الخمرة تارة يتحدث عن وضعه الذي آل إليه حيث لم يصبح قادرا على رؤية ندائمه من شدة ما ذرفه من دموع أغرقته في حزن شديد، و تارة أخرى يصف حبّه و شوقه و عتابه على المحبوب، و هذه الموشحة من أرقى ما قيل في الخمرة و الغزل فاق بها أقرانه من الوشاحين و أصبحت تُقال في المشرق و المغرب لدرجة أنّ أهل المشرق نسبوها لابنهم

1- فوزي سعد عيسى، م س، ص: 54.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

ابن المعتز، إلاّ أنّ معظم الأدباء أكدوا نسبيتها لابن زهر الذي قال فيها [1]:

أيّها السَّاقِي إِلَيكَ الــمُــشتَكَى قَــدْ دَعَوْنَــاكَ و إِنْ لَمْ تَسْمَعِ

و نَدِيمٍ هَمَّتْ فِي غرَّتِهِ

و سَقَانِي الرَّاح مِنْ رَاحَتِهِ

فَإِذَا مَا صَحَ مِنْ سَكْرَتِهِ

جَذَبَ الزق إِلَيْهِ و اتّكَى و سَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ

1- يُنظر لسان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح: ص: 202.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

–ج– المدح:

شارك وشاحو الأندلس بموشحات المديح منذ أن ظهرت الموشحات منذ وقت مبكر كما يرجّح الدكتور فوزي سعد عيسى في قوله:" و مما يقوي هذا الظن لدينا أنّ الوشاحين الأوائل-مقدّم بن معافي، و محمد بن محمود، و ابن عبد ربّه- كانوا من شعراء البلاط المرواني، فليس من المستبعد أن يكونوا قد اصطنعوا المدح بموشحاتهم بعد أن أكثروا من نظمها في الغزل و النسيب، و توجّهوا بها إلى أمرائهم، و أخذوا يتغنون بصفاتهم المعنوية و الحسية، و يمدحونهم مدحا"[1]

كان الوشاح الأندلسي يستخدم المدح من أجل استمالة الحكّام و التكسب لأنّ أغلب مجالس المديح كانت تُعتمد في القصور في جو مليء بالغناء و الطرب، و هذا الخبر ليس بالجديد في الأدب العربي لأنّه كان شائعا مع شعراء المشرق الذين كانوا يتخذون بلاط الحكام أماكن للرزق و كسب المال فالشعر كان مصدر رزق و قوت، و من أوضح ما قيل حول هذا الأمر ما رواه المقري عن أبي بكر بن باجة أنّه حضر مجلس مَخدُومِه الأمي ابن تيفلويت صاحب سرقسطة، فألقى عليه بعض قيانته موشحته التي يقول في مطلعها:

جرّر الذّيْـــلَ أيّمَا جر وَصِلْ السّكر منك بالسُّكر

فطرب الممدوح لذلك، و ختمها بقوله:

---

1 فوزي سعد عيسى: الموشحات و الأزجال الأندلسية، ص: 67.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

عَــقَدَ اللّهُ رَايَةَ النَّصْرِ لأَمرْ العُلا أبي بكر

فلمّا طرق التلحين سمع ابن تيفلويت صاح ، وا طرباه و شقّ ثيابه و قال: ما أحسن ما بدأت و ما ختمت، و حلف بالأيمان المغلظة أنّه لا يمشي إلى داره إلاّ على الذهب، فخاف الحكِم سوء العاقبة، فاحتال بأن جعل ذهبًا في نعله و مشى عليه" [1]

قلّما كان الوشاحون الأندلسيون يصوغون موشحات المدح صافية خالية من أي غرض آخر، بل كانت ترد نسيجا متناسكا من الأغراض التقليدية القديمة "الغزل بالمدح و الوصف"، كما هو الشأن في موشحة ابن باجة السابقة استهلها بمقدمة غزلية ثمّ انتقل إلى مدح ممدوحه، نادرا ما كانت تنجو الموشحات من هذا الثالوث الشعري الذي التصق بها إلاّ في بعض النوادر التي وردت مع بعض الوشاحين أمثال "الوزير الطيب أبي عامر محمد بن ينّق الشاطبي في امتداح أمِر قرطبة المرابطين"[2]

الذي مدحه بموشحة استفتحها بمطلع المديح:

سراج عدلك يُزهرْ قد عمّ كلّ العباد و نُورُ وجهك يبهر سناهُ لِلْخَلقِ بادِ

1- المقري: نفح الطيب، ج7، ص: 11.

2- يوسف طويل، م س، ص: 178.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

و سيتمر في كل أدوار الموشحة مع غرض المدح إلى غاية الخرجة:

يا حبّذا منه مَنْظَرْ بالنور بادٍ و هادي كأنّه الصُّبحُ أَسْفَرْ على جميع البلاد [1]

انشغل بعض الوشاحين بمدح الملوك و الأمراء بموشحات ملؤها ألفاظ غزلية تعبق بألوان الخمرة غايتة النهائية التقرب من قلب الحاكم و كسب رضاه، إلاّ أنّ هناك من ارتأى أن ينسلخ عن جلود الأكابر و يبتعد عن جو التمسكن و التملّق، و اختار طريق المدح الصادق النابع عن إحساس متشبّع بروح الإسلام حين اختار مدح الرسول صلى اللّه عليه و سلم، و هذا النوع من المدح يشترك مع المدح العادي في الصورة فقط في حين لا يشاطره في صدق الإحساس و التعبير، لأنّ الوشاح الذي اختار درب مدح النبّي صلى الله عليه و سلم كان يعبّر بأسلوب الشوق و الحنين لرؤيته قدوته الحسنة، هذا التعبير عن المشاعر من دون شّك صادق لأنّ الوشاح لم يقله أمام النبي الكريم و لم يكن ينتظر من وراء مدحه مقابلا ماديا و لا مركزا مرموقا بل كان يطمح في رضاه و حبّه، و اشتهر الوشّاح ابن الصّباغ الجذامي بالمدح النبوي " و أورد له المقري في كتابه أزهار الرياض عددًا من الموشحات تتضمن مدح الرسول - صلى اللّه عليه و سلم -

---

1- يُنظر الموشحة كاملة في جيش التوشيح، ص: 193.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

يقول في إحداها [1]:

لِأَحْمَدَ بَهْجَةٌ　　كَالقَمَرِ الزَّاهِرِ　　فِي أَبرَاجِ السَّعْدِ

عِلاَؤُهَا يَسْبَى　　بِنُورِهِ البَاهِرِ　　كُلُّ سَنَى مَجْدِ

فِي عَالَمِ القُدْسِ　　قَدَّسَ عَلْيَاهُ　　فَفَاقَ الحَمدُ

بِالبَدْرِ و الشَّمْسِ　　يُزْرِي مُحياه　　فَجُلَّ عَنْ نِدِ

لِلجِنِّ و الإِنْسِ　　أَرْسَلَهُ اللَّهُ　　يَهدِي إِلَى الرُّشْدِ

مدح النبي- صلوات اللّه عليه و السلام- كان من الموضوعات الهامة التي اهتم بها ابن الصّبّاغ، حيث تطرق فيها إلى الثناء على صفاته و الشوق إلى زيارة قبره الكريم و " لهفته إلى رؤية تلك الأماكن المقدّسة التي ولدت في أحضانها الرسالة المحمّدية و يصف غربته النفسية و هو بعيد عن تلك الأماكن، و يتألّم من عدم قدرته على تحقيق آماله بزيارة قبر النبّي و تفيّؤ تلك الظلال الوارفة، و شمّ عرف تلك الأنجاد و الأغوار" [2]

1- يوسف طويل، م س، ص: 178.

2 - فوزي سعد عيسى: م س، ص: 83.

و من شدّة ولع ابن الصباغ بزيارة قبر النبي عليه الصلاة و السلام و رؤية الأماكن الطاهرة التي كانت محطة لنشر الرسالة المحمدية، أصبح شخصية نابذة لشهوات الدنيا و ملذّاتها و هذا يدخل في الجانب الزهدي الصوفي الذي شاع في موشحات ابن الصباغ و غيره من الوشاحين البارعين في هذا الغرض.

د– الموشح الزهدي و الصوفي:

موضوع الزهد ليس بالغرض الجديد في الشعر العربي، إذ أنّه عرف رواجا كبيرًا مع شعراء اختاروه وسيلة لاعتناق سبيل التحرّر من الشهوات و نبذ المفاتن و الموبقات " و يُعدّ أبو العتاهية أبرز مثال على ذلك، إذ استبدل شعر الدنيا الذي تغنى به في سن شبابه زهديات ظلت شاهدة على هذا النوع من الشعر"[1]

ممّا هو معروف لدى عامة النّاس أنّ الموشحات مشهورة بمواضيع الغزل و الخمر و كل ما يناسب مجالس الغناء و الطرب، و قد لا يخطر ببال البعض أنّ بعض الموشحات قد تنبذ الدنيا و تعانق الآخرة بموضوعات الزهد التي اختارها بعض الوشاحين لتنقية أنفسهم و قد أبدوا فيها ندما شديدًا على ما بدا منهم من أفعال لا ترضي الله، و أكثروا من ذكر الدار الآخرة و الشوق للقاء ربّهم و التّمتع بنعيم الجنّة التي وعدهم الله بها، و كانت تسمى الزهديات بالمكفرات و المقصود بها التكفير عما اقترفه الوشاح من ذنوب كما سماها ابن سناء الملك في قوله: "...و ما كان منها من

1- الأحمر الحاج: البنيات الأسلوبية للموشحات الأندلسية، ص: 92.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

الزهد يقال له المُكفّر، و الرّسم في المُكفّر خاصة أنْ لا يعمل إلاّ على وزن موشح معروف و قوافي أقفال، و يُختم بخرجة ذلك الموشح ليَدُلَّ على أنّه مكفّرهُ و مستقيل ربّه عن شاعره و مستغفره" [1]

و من أشهر الوشاحين الذين نبغوا في هذا الفن ابن الصّباغ الجذامي كقوله:

آه من فَرْطِ الوَجِيبِ أورثت قلبي خَبْلا

فخرجتها مأخوذة من زجال يدعى اليعيع:

يا لنبي إن رأيتْ حبيبي أُقْتُلْ أَدْنُو بالبرّ سبيلا

لأنّه أخذ عُنْقَ الغُزِيلْ و سرق فمَّ الحُجَيْلاَ [2]

على غرار الزهد عرف التصوف رواجًا كبيرًا في الموشحات الأندلسية: "و كان التصوف ميدانا جديدًا طرقته الموشحات لأول مرة في عصر الموحدين، و قد توفر على النظم فيه اثنان من كبار المتصوفة همّا؛ ابن عربي و الششتري، و قد نجح كلاهما في تطويع هذا الفن الجديد لحمل

1- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ص: 38.

2- ابن سعيد الأندلسي: المقتطف، ص: 486، نقلا عن الأحمر الحاج، ص: 93.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

أدّق النظريات و الآراء الصوفية و التعبير عن مجاهدات الصوفية و أشواقهم تعبيرا صادقًا يذوب رقة و شفافية" [1]

ترك ابن عربي ديوانا شعريًا مملوءًا بموشحات الصوفية فيها بعض من الصعوبة في الفهم إلاّ أنّه " قد صدر في كثير موشحاته الصوفية عن إحساس وجدانّي مرهف، و تخفف إلى حد بعيد من رموزه الغامضة و معانيه المستغلقة، و ترك نفسه سجينها، فوصف مجاهداته و أحواله في أسلوب سائغ عذب، و ألفاظ رقيقة موحية عمد في كثير من موشحات إلى أسلوب المناجاة الصوفي الخالص"[2]

يقول ابن عربي في إحدى صوفياته [3]:

سرائرُ الأعيان   لاحت على الأكْوَانِ   للنَّاظِرِينَ

و العَاشِقُ الغَيْرَانُ   من ذاك في بِحِرَانْ   يُبْدِي الأنين

1- فوزي سعد عيسى، م س، ص: 91.

2- م ن، ص: 91-92.

3- محي الدين بن عربي، الديوان، شرحه أحمد حسن سبح، دار الكتب العلمية، ط1، 1996، بيروت، لبنان، ص: 84. نقلا عن موقع www.alymany.com

المبحث الأول: أغراض الموشحات

هـــ /وصف الطبيعة:

عالج وشاحو الأندلس بكثرة مواضيع و من الطبيعة الخلابة التي فتنت عقولهم يتفنّنون في وصفها كذلك الفنان الرسام الذي يتناول ريشته السحرية ليبدع على لوحاته الفنية ما يشاهده من مناظر سلبت عقله و روحه مستعينا بألوانه الزاهية ليُبهر الناظر للوحته بممارسته و بمّا خلّفته الطبيعة، كان هذا حال الوشّاح الأندلسي الذي استعار من الفنان صفات الرسم و لكّن ليس بالألوان و إنّما بالكلمات و المشاعر، واصفًا الأزهار و الأودية و الخضرة، و الأغصان و تغريد الطيور و خرير المياه و زقزقة العصافير و " كانت أدوات الوشاح في ذلك التشبيه العذب و الاستعارة الجميلة و الصنعة الخفيفة حينًا، و المزدحمة حينًا آخر، و اللّفظ الرقيق و الموسيقى المناسبة و المتناسبة في رفق، فكانت جنّة قبل جنّة الخلد فيها تهدأ النفوس و ترتاح، و بأريجها العطر ترقص الأرواح فيعيش الإنسان لسحر الجمال"[1]

إذن كان للطبيعة نصيبًا وافرًا و مرتبة حسنة في موشحات الأندلس، إذ أنّها نالت حظها و حظيت بالمكانة العالية حيث أبدى العديد من الوشاحين اهتماما بارزا بهذا الموضوع؛ لأنّ الشاعر العربي في شبه الجزيرة العربية نشأ و ترعرع في جزيرة مقفرة، و بيداء و فيافي واسعة

1- أسماء عبد الله المزروع، العالم الجديد للموشحات، ص: 67.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

تحيط بها الرمال من كلّ الجهات لا شجر و لا حجر و لا خضرة و لا ثمار يانعة تمتع نظره، في حين كانت الأندلس بالنسبة للشاعر الأندلسي و الوشاح على الخصوص جنة الخلد التي عاشها في الدنيا طيلة ثمانية قرون و هو ينعم بجمالها و يتغنى بما رأته أعينه، فلمّا نقرأ موشحات الأندلسيين نلتمس وجه الطبيعة و نشمّ رائحتها العطرة تعبق منها " ماثلت بألوانها و أصباغها، و أزهارها و رياضها و مدنها و عمرانها، يتغنى بها الوشاح أكثر ممّا يتغنى بمحبوبه، فهي الحبيب المالك عليه شغاف قلبه، المستولي على جميع أحاسيسه يروقه منظر الزّهر البليل عند الصّباغ، و تشوقه بهجات ألوانه، و يملأ فؤاده عبيره و يخلبه الماء المنساب في الجداول و الأنهر، و تطربه الأطيار تغرّد على غصون الشجر"[1]

نظرا لاهتمام أدباء الأندلس بموضوع الطبيعة لمعت أسماء عديدة في هذا الميدان شعراء منهم ابن خفاجة، و الذي يهمنا في الأمر الموشحات التي تطرقت لموضوع الروضيات كما تسمى أحيانا و هي كثيرة مُزج جلّها بأغراض أخرى كالغزل و الخمر " لأنّ مجالس الشراب كثيرا ما كانت تُقام في رحاب الطبيعة، و قد يرتبط ذلك كلّه بغرض الحنين إلى الوطن، و وصف جمال طبيعته،

1- بطرس البستاني، أدباء العرب في الأندلس و عصر الانبعاث، م س ص: 173.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

فيجسّد الوشاح ملامح الغربة في موشحته، و يستنهض عواطف الحرن و آلام فراق الأرض و الأحبة"[1]

و يظهر هذا المثال جليًا مع ابن زمرك الغرناطي في موشحة ملأها بمشاعر الشوق و الحنين لوطنه غرناطة [2]:

أبلّغ لغرناطةَ السَّلامَ وَصِفْ لها عهدي السليم

فلو رعى طيغها ذمام ما بتُّ في ليلة السليم

كم بتُّ فيها على اقتراح أعَلُّ من خمرة الرّضاب

أدير فيها كُؤُوسَ رَاح قد زانها الثغر بالحباب

أختال كالمهر في الجماح نشوان في روضة الشباب

أضاحك الزهر في الكِمَام مُبَاهِيًا رَوْضَهُ الوسيم

1- فوزي سعد عيسى: الموشحات و الأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص: 49.

2- أحمد بن محمد المقري ، نفح الطيب، ص: 106.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

و من الموشحات التي تغنّت بمظاهر الطبيعة و مُزجت بالخمر و مناجاة المحبوب، موشحة أبي بكر محمد الحسن البطليوسي المعروف بالكميت [1]:

لاح للروض على غُرّ البِطَاحِ زَهَرٌ زاهرٌ

وَثَنا جِيْدًا مُنَعَّم الأقاح نورُهُ الناضِرْ

زَارَنِي منه على وجه الصّباحْ أرَجٌ عَاطِرْ

الرثاء:

الموشحات فن شعري يحاكي الغناء و الموسيقى، و لعلّ الكثير من يعتقد أنّها لا تُعنى إلا بأغراض تتعلق بالغناء، كالخمرة و التغني بمظاهر الطبيعة و التّغزل بالمحبوب، و لكن الموشحات الأندلسية طرقت كل أبواب مواضيع الشعر العربي بما فيها الرثاء أيضًا الذي كان أحد الأغراض الشعرية التي جارى بها الوشاحون الأندلسيون الشعراء المشارقة، و قد شكّك بعض النقاد في إمكانية الأندلسيين من الخوض في غمار هذا الموضوع، مثل الدكتور مصطفى الشكعة الذي تساءل عن قدرات أهل الأندلس الشعرية في كتابة موشّح رثائي بصيغة فيها نوع من الإنكار لا الإثبات في قوله: " هل يستطيع فن أُنشئ أصلا ليكون وسيلة لبعث النشوة في مجلس طرب أو

1- ينظر جيش التوشيح، ص: 94.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

خلق الابتهاج في مجال قصف و مجون و خلاعة و إقبال على الدنيا و انكباب على الملذات أن يعبّر عن حزن و أسى و لوعة على فراق عزيز و موت حبيب دَلَفَ إلى دار أخرى" [1]

عرفت الموشحات فن الرثاء رغم قلته و ضياع الكثير من موشحات الرثاء التي عنيت برثاء المدن و المماليك و الأشخاص أيضًا و بعامة فإنّ " النماذج القليلة الباقيّة تدل على أنّ الوشاحين لم يتخلّفوا عن الشعراء في هذا المجال، فلم يقصّروا موشحاتهم على معالجة جانب واحد من جوانب الرثاء، بل نهجوا نهج الشعراء في طرق كافة الجوانب المتصلة بالرثاء" [2]

الموشحات التي تضمّنت فن الرثاء حافظت على موضوعها و لم يخلطه الوشاح بمواضيعَ أخرى لأنّ طبيعة الموضوع لا تفرض ذلك، فليس من المعقول أن يرثي الوشّاح و في الوقت نفسه يتغزّل أو يصف الخمرة أو الطبيعة، بل بكى الوشاحون بعين دامية مدنهم و مماليكهم و أحباءهم الذين فارقوهم، و من الذين اشتهروا بموشحات الرثاء في الأندلس، نذكر ابن اللبانة الذي رثى بني عبّاد بعد زوال ملكهم بأسلوب مباشر لا غلبة فيه يكشف عن مشاعر الحزن و الأسى و هذا في قوله:

طَلَّ النّجيعُ، و فَلَّ الأسرُ   غرب مهنّد و كانَ من مُنْتَضَاه الدّهر   و ما تقلّد

1- مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، ص: 436-437.

2- فوزي سعد عيسى: م س، ص: 78.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

صبْرًا عَلَى مَا قَضَاهُ اللّه   حَطَّ المُؤيد من علياه

و عَطَلَ المَلك مِنْ مَرْآه   أقُولُ شَوْقًا إِلَى لُقْيَاه [1]

على غرار ابن اللبانة يظهر صوت جهوريّ لوشاح أندلسي برع بقوة في ميدان الرثاء و هو ابن حزمون الذي رثى " أبا الحملات قائد الأغنة في بلنسية الذي استشهد في إحدى المعارك ضدّ النصارى"[2] في قوله: [3]

يَا عَيْنُ بَكي السّرَاج   الأَزْهَرا   النيرَا   اللّامع

و كَانَ نعمُ الرّتاج   فكَسَرَا   كَيْ   تَنْثرَا   مَدَامع

من آل سَعْد   أغَر   مثْل   الشّهَاب   المَتّقد

بَكَى جَميعُ البَشَر   عَلَيْه لَما أنْ فقَد

و المشْرَفيُّ الذّكر   و السّمْهَريُّ المطَّرد

شَقَّ الصّفُوف وكرَّ   عَلَى العدو مُتّئد

1- ينظر جيش التوشيح: ص: 71.

فوزي سعد عيسى: م س، ص: 79.

3- ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، ج1، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، ط2، 1964، ص: 217-218.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

لو أنّهُ مُنْعَاج على الوَرَى من الثرى أو راجعَ

عَادَتْ لَنَا اَلفْرَاح بلا افْترا و لا امترا تضاجع

هذا جزء من موشحة طويلة رثى بها ابن حزمون أبا الحملات و نلتمس فيها صدق العاطفة " فقد تغنّى ببطولة هذا القائد الشجاع الذي خاص غمار المعركة دون أن ترهبه جموح الأعداء.... و يتّكئ الوشّاح على العاطفة الدينية في رثائه كعادة شعراء المراثي، و هو في ذلك كله يوظّف صنعته العروضية لخدمة معانيه و تكثيف هذا الإحساس الحزين الذي يهيمن على الموشحة، فالإيقاع يمضي هادئًا رتيبًا يتناسب مع جو الحزن السّائد في الموشحة، كما عمد الوشّاح إلى الفواصل و التجزئات و التشطير و الإكثار من طبيعة التسكين و الوقوف عند كل قافية تقريبًا و كل ذلك يؤدي إلى خلق جو خاص يتناسب مع طبيعة الحزن الذي يشيع في الموشحة" [1]

1- فوزي سعد عيسى: م س، ص: 81.

و/ الهجاء:

لم يسجّل ديوان الموشحات الأندلسية الكثير من موشحات الهجاء إلا نادرًا ، و كانت بتوقيع من الوشاح ابن حزمون الذي اتخذ أسلوب السخرية و التهكم للنيل من خصومه، و وُصف بالصاعقة " من صواعق الهجاء، هجا حتى نفسه و سلك طريقة ابن حجاج البغدادي، فأربى فيها عليه، و لم يدع موشحة تجري على ألسنة الناس إلا عمل عروضها و رويّها موشحة على طريقته المذكورة، طريقة ابن حجاج الهجاء الماجن" [1]

تميّز هجاء ابن حزمون بالسخرية اللاذعة فقد " كان يعرض في موشحاته مساوئ خصومه، و يخرج من الخلق إلى الفحش و الإسفاف" [2] و من أمثلة ذلك هجاؤه للقاضي القصطلّي: [3]

تَخُونُكَ العَيْنَانُ   يَا أَيُّهَا القَاضي، فّتَظْلم

لا تَعْرِف الأَشْهَادَ   و لا الذي يُسَطِّرُ، و يَرْسم

1- عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، 1976، ط2، ص: 379.

2- محمد عباسة: الشعر المقطعي و أثره في الشعر الأوكستاني ، ص: 90.

يُنظر ابن سعيد المغرب في حلى المغرب: ج2، ص: 216.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

لغة الموشحات:

تشكل اللغة عنصرًا هامًا في عملية البناء الفني للقصيدة الشعرية نظرًا لدورها الفعّال في خلق الإبداع الشعريّ الذي لن يتكوّن إلا بتفعيل ألفاظ حيّةمشحونة بعواطف الشاعر فتكون بذلك أداة تواصل فنية و وسيلة خلق إبداعية، و يَشترط فيها أن تكون لغة متجدّدة متطورة تتجاوب الشاعر المبدع و تنفر من التقليدي المتشبّث بقيود اللغة الجامدة، لأن اللغة التي تُوَظّف في الشعر "ليست ألفاظًا لها دلالة ثابتة جامدة، و لكنها لغة انفعالية مرنة، بل أَمْيَزُ ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة بتجدد الانفعالات، فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائمًا استخدامًا جديدًا "[1]

الموشحات فن شعريّ يختلف عن باقي الفنون الشعرية من حيث التخلص من قيود القافية و الوزن بسبب ما اقتضاه الإيقاع الموسيقي و الغناء الذي كان منتشرًا في البيئة الأندلسية ففرض على الموشح لغة بسيطة سهلة تتناغم و الإيقاع و الموسيقى الذي يتطلّب اللغة السّمحة اللينة و يتحرّى التعابير التلقائية النظيفة من التكلف و التصنّع اللذين يعقّدان أحيانًا معنى المقطوعة الشعرية، فنجد الوشّاح الأندلسي غالبا ما يوظّف اللغة العربية الفصحى الواضحة في الموشحة ما عدا الخرجة التي كانت ترد أحيانًا باللغة العامية أو العجمية.

بساطة لغة الموشحات و سهولتها و تأثير الإيقاع الموسيقي جعل بعض الدارسين يعتقدون أنها

1- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، دون طبعة، 1992، القاهرة، ص:340.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

نقطة ضعف تُحتسب ضد الموشح و يؤاخذ عليها الوشّاح لأنه سلك طريق الركاكة و الانحلال اللغوي، كما جاء في تعبير جميل سلطان: "و أخذت اللغة الأدبية في الموشحات ترتدي طابع اللين و الرقة حتى بلغت في بعضها مبلغ الركاكة و الهلهلة، بل مبلغ الاعتماد على العامية الهزيلة و اللحن المغتفر المطلوب، و تلك غاية لا تُحمد" [1]

الرأي نفسه تبناه جودت الركابي الذي اعتبر أنّ "لغة الموشحات يغلب عليها الضعف و الركاكة و هي في لينها و حريتها و ائتلافها مع روح العاميّة، قادت اللغة الشعرية إلى الركاكة و أساءت من هذه الناحية إلى اللغة العربية" [2]

من الصعب أن نحكم على ركاكة لغة الموشحات بحجّة بساطتها، ذلك أنّ طبيعتها اقتضت الالتزام بسهولة الأسلوب في التعبير و هذا ما عبّر عنه ابن حزمون حين قال: "ما الموشح بموشّح حتى يكون عاريًا عن التكلف" [3]

التخلي عن التعقيد و الصعوبة كانت الأساسيات التي اعتمدها الوشاح الأندلسي لبناء موشحته " فمن الخطأ أن نفهم بساطة لغة الموشحات على أنها ضعف و ركاكة كما أنه من غير

1- جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص: 43.

2- جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص: 306.

3- ابن سعيد الأندلسي: المقتطف من أزاهير الطرف، تقديم و تحقيق: سيد حنفي حسنين، الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط، دت، ص:261.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

المعقول أن ننظر إلى استعمال العامية في قفل الموشحة على أنه علامة من علامات انحلال وحدة اللغة العربية، لقد تمسّك الوشاحون باللغة الفصحى في صلب موشحاتهم و لم يترخّصوا فيها أو يحيدوا عنها، و من الطبيعي أن يقتربوا بلغتها من روح العصر و أن يجنحوا بها إلى البساطة وفاءً بمطالب الغناء و أن يبتعدوا عن التكلف و الإغراب في ألفاظهم "[1]

عمد الوشاحون إلى انتقاء أسلوب البساطة الذي يميل إلى أسلوب النثر " و جعله أشبه بالعبارات المنثورة و ذلك بإيجاد التلاحم و الارتباط بين أجزاء البيت بحيث لا يكمل معنى كل جزء إلا بإضافته إلى ما بعده من أجزاء رغم وجود الوقفات على أواخرها" [2]

وقّر العديد من الوشّاحين الأندلسيين لموشحاتهم خاصية الأسلوب البسيط القريب من منثور الكلام العادي و البعيد عن اللغة الشعريّة، كقول ابن زهر: [3]

أَنَا من يَعْظمُ و الله مِقْدَارُهُ و التَزَمَ إِكْبَارَهُ

يمكننا أن نكتب القفل بصيغة نثرية " أنا من يعظم و الله مقداره و يلزم إكباره".

1- فوزي سعد عيسى: الموشحات و الأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص: 127.

2- م ن، ص: 129.

3- يُنظر جيش التوشيح: ص: 211.

المبحث الأول: أغراض الموشحات

و من مميزات لغة الموشحات أيضا أنها كانت تسعى إلى إضعاف علامات الإعراب نسبة لطبيعة الغناء إذ نجد تسكينًا في أواخر الفقر، أو أحيانًا تسكينًا لقوافي القفل و الدور " و لكن الإسكان بالوقف في التجزئات القصيرة و اختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة يُحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج" [1]

1- إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف و المرابطين ، دار الشروق ، الإصدار الأول، 1997، ،عمان ، الأردن ص: 196.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

1/– أوزان الموشحات:

عرف القرن الثالث الهجري صيحة شعرية جديدة لم تألفها أسماع الأدباء و لا أذهان البسطاء من الناس و أشرافهم الذين اتخذوا لقبائلهم و دويلاتهم شعراء كانوا يذهلونهم بما جادت عليهم قرائحهم من إبداعات شعريّة بلغت ذروة التميز و التألق، حيث كان يلتزم فيها الشاعر بما قنّنه سابقوه لعمود الشعر الذي حُدّدت مقوماته بأربعة أركان اعتمدها الشعراء في بناء قصائدهم و هي :" اللفظ و الوزن و المعنى و القافية فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزونا مقفى و ليس بشعر، لعدم القصد و النيّة كأشياء اتزنت من القرآن" [1]

و يعتبر الوزن أعظم عنصر في الشعر العربي لأنه يُضفي نوعا من الموسيقى للمقطوعة الشعرية بجانب القافية أيضا " و إذا كنّا لا نستطيع أن نتصوّر شكلا للرواية أو المسرحيّة إلا من خلال الموضوع، و حركة الحدث في الزمان و المكان، فإننا نستطيع أن نتصوّر شكل القصيدة العربيّة دون الحديث عن الموضوع أو المحتوى، فللقصيدة وزن يتشكّل في إطاره البيت الشعريّ، سواء أكان تامًا، أو مشطورًا أم منهوكًا"[2] ، لذلك انصبّ اهتمام الشعراء منذ القدم بهذين العنصرين

1- ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر و نقده و آدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، دار الجيل، ط5، 1981، بيروت لبنان، : ص: 119. نقلا عن موقع www.al-mostafa.info

2- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ج1، دراسة فنية و عروضيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، دط مصر،ص: 09.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

حيث ظهرت محاولات تجديدية للوزن الشعري إلا أنّ أغلبية هذه المحاولات كان " مفتعلاً لا يتفق و روح الشعر أو طبيعة اللغة، و من ذلك ما يسمى بالبحور المهملة من البحور المخترعة... و قد تبث أنّ البحور المهملة كانت مجرد تحريف للبحور القديمة، لا تتفق و طبيعة البنية الإيقاعية للغة العربيّة، لهذا كانت محاولة مصطنعة لم يكتب لها الاستمرار" [1]

ظل الشعر العربي يُنظم وفق الأوزان و لكن دون الأخذ في تفاصيلها و تحديد خصائصها، لأن العرب لم يعرفوا علمًا يسمى العروض بل كانوا يسترسلون قصائدهم وفق الإيقاع " و الإيقاع هو تساوي الأزمنة في الأدوار أي إعادة هذه الأزمنة المعيّنة في كل دور بلا تغيير في ترتيبها أو زيادة أو نقصان في مددها كي يتمّ الانسجام بين بيت الشعر الأول و البيت الثاني أو بين صدر البيت الأول و عجزه" [2]

لبث العرب ينظمون قصائدهم بإتباع الإيقاع إلى أن جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يعدّ "أوّل من جرد القصيدة العربية، و اكتشف لها أنماطًا موسيقية مستقلّة عن المحتوى الشعري، و استطاع أن يحدد للقصائد التي تتفق في موسيقاها وزنًا سماه البحر، كما استطاع أن يكشف

1- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ج2 ظواهر التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، مصر، ص: 03.

2- أسماء عبد الله المزروع: العالم الجديد للموشحات ، ص: 45.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

علاقة هذا الوزن التام بما جاء منه مجزوءًا و مشطورًا و منهوكًا، و أن يحدّد أوجه الاختلاف بين البحور المتشابهة، و استطاع أن يكشف عن خمسة عشر بحرًا، و عن الأنماط الموسيقيّة لكل بحر، ثم جاء الأخفش و اكتشف بحرًا آخر سمّاه المتدارك."[1]

على مرّ قرون طويلة حافظت القصيدة العربية على روحها و شكلها التقليديّ و لكن بمجيء جيل الوشاحين الأندلسيين انقلبت الموازين رأسًا على عقب و كل ما كان محرّمًا محضورًا في القصيدة التقليديّة ولَّ جائزًا في بلاد الأندلس، فالأندلسيين سمحوا لأنفسهم خرق نظام الأوزان الخليليّة الذي كان في كثير من الأحايين يكبّل الشاعر العربي و يُشعره بالتكلف في انتقاء ألفاظ تجانس الوزن الشعريّ، و كأنّ الوشاح الأندلسي أراد بتمرده على عروض الشعر أن يقول لأهل المشرق أنّ الأندلس لها شخصيّة أدبية، و لها نفحات تجديدية لم تكتفِ بالتقليد و نقل كل شاردة و واردة دون أن تترك ما يخلّد اسمها عبر التاريخ.

لم يتقبّل الذوق العربي في بادئ الأمر هذا التجديد المفاجئ للقصيدة العربيّة، حيث بدت الموشحات ثورة شعريّة أعلنها الوشاحون الأندلسيون ضد الشعراء التقليدين في بلاد المشرق الذين لم يستسيغوها أبدًا في الوهلة الأولى، بل احتاجوا لأوقات زمنية طويلة من أجل هضمها و إدراجها

1- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ج1، ص: 09.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

ضمن قائمة الشعر العربي، و قد فسّر الدكتور إبراهيم أنيس سبب هذا التجاهل القاسي للموشح الأندلسي حين قال " لا بدّ لنا من الدُّربة و المران على وزن بعينه قبل أن نستسيغه، و أوزان الشعر في هذا كالموسيقى القوميّة نألفها فنحبّها و لا نرضى عنها بديلاً، فإذا سمعنا موسيقى أمّة أخرى أحسسنا بغرابتها و نفر معظمنا منها حتى نسمعها مرات و مرات، فنبدأ في تذوقها و الارتياح إليها، و الناس عادة لا يقبلون الطّفرة في تطوّر موسيقاهم أو أوزان شعرهم، و لكنّهم حين يبصرون بنواح من الجمال جديدة في مثل هذا التطوّر، و تتكرّر على أسماعهم تلك الأنغام الجديدة يأخذون في الإقبال عليها رويدًا رويدًا..." [1]

أول من تفطّن لقضية انزياح الموشحات عن بحور الخليل و تنوعها ابن بسام الشنتريني صاحب "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" و يبدو هذا من قوله أنّ "أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة"[2] و المقصود بالبحور المهملة " بحور مصطنعة لا تتفق و الأنساق اللغويّة الفصحى أو البليغة و تبدأ مجرد نظم مفتعل" [3] و أهم هذه البحور التي وردت في كتب العروض

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 16-17.

2- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، القسم 1، المجلد 1، دار الثقافة، بيروت، 1997، ص: 469.

3- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، م س، ص: 7.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

نذكر " المستطيل (وهو مقلوب الطويل)، الممتد، المتوفر، المتئد، المنسرد، المطّرد"[1]

إذا كان ابن بسام أول من أشار إلى قضية أوزان الموشحات الأندلسية و نبّه الدارسين بأهميتها، فإنّ ابن سناء الملك كان أول من درسها و حللها و صنّفها في كتابه القيّم "دار الطراز في عمل الموشحات" و كان في تعريفه للموشح قد حرص على وزنه أكثر من أيّ شيء آخر حين قال " الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص" لأن الظاهرة الجديدة في الموشحات هي عروضها أكثر من أيّ شيء آخر.

قام ابن سناء الملك بتقسيم أوزانها حسب ما ورد في موشحات الأندلسيين و هي أربعة أقسام القسم الأول:" ما جاء على أوزان العرب،"[2] و ينقسم بدوره إلى قسمين الذي اعتبره ابن سناء من النسج المرذول و هو بالمخمسات* أشبه منه بالموشحات و لا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء،

1- إبراهيم أنيس: م س، ص: 207 – 208.

2- ابن سناء الملك: دار الطراز، ص: 33.

*- و ذلك بأن يقسم الشاعر مقطوعته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها خمسة أشطر، لها نظام خاص في قوافيها، و قد يكون كل قسم من هذه الأقسام مستقلا تام الاستقلال في قوافيه و أوزانه و هذا هو المخمس الحقيقي الذي يرمز له: أ أ أ أ – ب ب ب ب – ج ج ج ج ج ، إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 283-284.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

و من أراد أن يتشبّه بما لا يعرف، و يتشبّع بما لا يملك" [1]

و مثاله موشحة لسان الدين بن الخطيب التي جاءت على وزن الرمل :

جَادَكَ الغَيْثُ إِذَا الغَيْثُ هَمَى   يَا زَمَانَ الوَصْلِ بِالأَنْدَلُسِ

لَمْ يَكُنْ وَصْلُكَ إِلاَّ حُلُمًا   فِي الكَرَى أَوْ خِلْسَةَ الُمخْتَلِسِ [2]

و هناك من الموشحات ما يلتزم أوزان الخليل و لكن "أن تتخلل أقفاله و أبياته كلمة أو حركة ملتزمة، كسرة كانت أو ضمّة أو فتحة تخرجه عن أن تكون شعرًا صرفًا، و قريضًا محضًا كقول ابن بقي :

صَبَرْتُ و الصَّبْرُ شِيمَةُ العَانِي   و لَمْ أَقُلْ للمُطِيلِي هُجْرَانِي مُعَذِّبِي كَفَانِي

فهذا من المنسرح و أخرجه منه قوله: معذبي كفاني " [3]

و مثال الحركة " هو أن تُجعل على قافية على وزن يتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها

1- ابن سناء الملك، م س، ص: 33.

2- يُنظر المقري نفح الطيب ، ج7، ص: 11.

3- ابن سناء الملك: م س ، ص:34.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

و بقافية كقول ابن بقي:

يَا وَيْحَ صَبَّ إِلَى البَرْقِ لَهُ نَظُرُ   و فِي البُكَاءِ مَعَ الوُرُقِ لَهُ وَطَرُ

فهذا من البسيط، و التزام إعادة القافيّة في وسط الوزن على الحركة المحفوظة هو الذي أشرنا إليه"[1]

قام بعض الدارسين بإحصاء الأوزان الخليليّة المستعملة بكثرة في الموشحات الأندلسية فوجدوا أنّ البسيط الغالب عليها "بلغت مائة و أربعة عشر (114) موشحة من مجموع الموشحات الأندلسية البالغة تقريبًا (450) أربعمائة و خمسون موشحة "[2]

أجرت الباحثة كوثر هاتف كريم إحصائية لأوزان الموشح و مثلتها في الجدول الآتي:[3]

1- ابن سناء الملك: م س ، ص: 35.

2- كوثر هاتف كريم: البناء الفني للموشح النشأة و التطور، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، العراق، 2002، ص: 66. نقلا عن موقع www.kuiraq.com

3- م ن، ص: 66.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

البحر	مجموع الموشحات
البسيط	114
الرجز	52
المقتضب	44
المجتث	39
الرمل	33
الخفيف	32
السريع	31
المنسرح	31
المديد	25
الهزج	13
الطويل	12
الوافر	6
المتقارب	6

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

أما القسم الثاني و هو الغالب على أوزان الموشحات الذي لا يتقيد بأوزان الخليل و " لا وزن له فيها و لا إلمام له بها" [1] و أوزانه كثيرة منها : فاعلاتن مستفعلن فعلن مرتين" [2]

لم يتقبّل بعض الدارسين قول ابن بسام و ابن سناء الملك أنّ الموشحات ليست على أعاريض العرب و ليست جارية على الأوزان الخليلية، مثل الدكتور سليم الحلو الذي اعتبر هذا الرأي خطأً كبيرًا في حق الموشحات الأندلسية و هذا في قوله: " ...و لكن لا يجوز لنا أن نستنتج من ذلك أن الموشحات ليست جارية على التفعيلات العربية، إذ لا يمكن أن تكون إلا كذلك ما دامت معربة، فإذا كانت في نطاق الكلام المعرب فهي ذات تفعيلات متناسقة، سواء استعمل الوشاح عددا واحدا من التفعيلات أو أعدادًا متباينة المقدار، فالإيقاع فيها عربي خالص، و لكنك لا تستطيع أن تقول عن الكثير منها: إنّ هذه الموشّحة تنتسب إلى بحر المديد أو إلى مجزوء الرمل أو إلى الكامل المرقّل أو إلى البسيط، ذلك لأنّ هذه الأوزان المجزأة لم تجد "خليلا" آخر ليمنحها أسماءها، فظلّت تُستعمل دون أسماء" [3]

1- ابن سناء الملك: م س، ص: 33.

2- أسماء عبد الله المزروع: العالم الجديد للموشحات، ص: 44

3- سليم الحلو: الموشحات الأندلسية نشأتها و تطورها، ص: 47.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

و يُرجع أغلب الدارسين سبب خروج الوشاحين عن أوزان الشعر التقليديّة أنّهم كانوا يهتمون بالموسيقى أكثر من كون المنظومة قطعة شعريّة، و يوضّح مصطفى صادق الرافعي أكثر بخصوص هذه المسألة في قوله:" و هذا هو السبب [يقصد الموسيقى] في اختلاف أوزانه و أوضاعه، لأنّ الغرض منه تطبيق ألفاظه على مؤلفات من الأصوات بمقتضى صناعة الموسيقى، فكانوا يؤلفون من الأصوات التي تخرجها الضربات على الأوتار المختلفة كلامًا يناسب أن يقابل في وزنه تلك الأصوات بحروف و ذلك قد يوافق الأوزان العربيّة التي يلحن فيها الشعر و قد يخالفها و عليه أكثر عملهم..." [1]

و قد حاول ابن سناء أن يجمع تلك الأوزان التي لم تجئ على أوزان العرب و يضبطها "و لكن محاولته لم يقدر لها النجاح لأنه وجد أنها كثيرة العدد من ناحية، و رأى من ناحية أخرى أنه لا يمكن ضبطها إلا بالتلحين" [2]

حاول ابن سناء الملك أن يبيّن أوزان الموشح الجديدة بتقسيمها إلى قسمين:

أ/ "قسم لأبياته وزن يدركه السمع و يعرفه الذوق كما تُعرف أوزان الأشعار، و لا يحتاج فيها

1- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، راجعه و ضبطه عبد الله المنشاوي و مهدي البحقيري، ج2، مكتبة الإيمان، ط1، 1997، المنصورة، مصر، ص: 145.

2- محمد زكرياء عناني: الموشحات الأندلسية، ص: 34.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

إلى وزنها بميزان العروض، و هو أكثرها" [1]

ب/ قسم يُعرف بالتلحين لأنه مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النّظم ، لا يحس الذوق صحّته من سقمه، و لا دخوله من خروجه، كقول الأعمى التطيلي:

أنت اقتراحي لا قرب الله اللواحي

من شاء أن يقول فإني لست أسمع خضعت في هواك و ما كنت لأخضع

حسبي على رضاك شفيع مشفع

نشوان صاح بين ارتياع و ارتياح [2]

علّق ابن سناء على هذا النص بقوله: فها أنت ترى نبو الذوق عن وزن هذا الكلام و ما له عند الطبع الضعيف نظام و لا يعقله إلا العالمون من أهل هذا الفن... و ما كان من هذا النمط فما يعلم صالحه من فاسده، و سالمة من مكسورة، إلاّ بميزان التلحين" [3]

ظهرت بعد ابن سناء الملك اجتهادات أخرى لضبط أوزان الموشح منها مبادرة المستشرق الألماني**هارتمان**في كتابه « **Das Arabische Stophengedicht,1M : Das Muwassah**

1- ابن سناء الملك، م س، ص37.

2- م ن،ص: 37.

3- م ن ،ص: 37.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

(شعر المقطعات العربية، 1: الموشح) الذي صدر بالألمانية في فايمر في طبعته الأولى عام 1897[1] ».

هارتمان " حاول إرجاع تلك الأوزان إلى ستة و أربعين و مائة وزن بحر مشتق من البحور أو الأوزان العربية المعروفة من قبل، و لكن ذلك كان من قبيل التكلّف أولاً، ثم أنه لم يستطع أن يحصر كل الموشحات المعروفة ضمن نطاق من الأوزان المقرّرة، إذ بقي كثير من الموشحات لا تخضع للأوزان التي أوجدها، و السبب في ذلك كونها في الأصل متعلقة بالتلحين و الغناء" [2]

هذه الأوزان الجديدة للموشح جاء بعضها محاكيا للأوزان القديمة اشتقت منها أجزاء عروضيّة و ظهرت في قالب عروضيّ آخر يلائم حركة الغناء و لولبة أوتار الموسيقى " كالمستطيل المأخوذ من الطويل و الذي وزنه مفاعيل فعولن مفاعيلن فعولن مرتين، و كالممتد فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مرتين و هو عكس المديد، و كالمتئد و وزنه فاعلاتن مستفعلن مرتين، و كالمنسرد و وزنه مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مرتين، و كالمطرد و وزنه فاعلاتن مفاعيلن مرتين" [3]

1- مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنيّة، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعوديّة، 1993، ص:33. نقلا عن موقع www.mrrha.com

2- جميل سلطان: الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص: 40.

3- م ن، ص: 47.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

المتتبع لأوزان الموشح يلاحظ جيدًا أنّ الوشاحين الأندلسيين لم يتنكروا كليًّا لأوزان الخليل بل حافظوا على أصل العروض "فاستفادوا منها كما استفادوا من فكرة الزحافات و العلل و من فكرة المشطور و المنهوك، و نظروا إلى البحور المهملة و القديمة و المستعملة، و ولّدوا منها أوزانًا جديدة منها ما يدخل في باب المشتبه و منها ما يدخل في باب المولّد"[1]

1- فوزي سعد عيسى الموشحات و الأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص: 105.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

2- التنويع في القوافي:

أوجد الوشاحون لأنفسهم سبلا جديدة للتعبير عمّا يجلو في خواطرهم دون قيود و من غير تكلّف، تجاوزوا أوّلا عقبة التزام الوزن الواحد في المنظومة الشعرية، ممّا جعل الموشحة تكتسب حركة انسيابيّة و زئبقيّة تتماوج فيها من الداخل دندنات موسيقيّة و شطحات إيقاعيّة استقطبت آذان المتذوقين لفن الغناء بالخصوص و الأدب على العموم، و أثارت ثورة شعريّة حادّة خاصّة على المستوى العروضي الذي بدا في حلّة جديدة مع نجوم الموشحات الأندلسيّة الذين لم تُشبع خواطرهم الأوزان الجديدة المنوعة في الموشّح، بل غلب عليهم طابع الطمع الذي لم يُفسد الطّبع في هذه الوضعيّة لأنه طمعُ المجتهدين الطامحين إلى تكوين مجد الأدب الأندلسي و تخليد وصمات الإبداع التي أرخها أبناء الأندلس و العرب ضمن دقّات الزمن و كانت شاهد العصر على عبقريّة أشبال الأندلس و خاصة عندما تفنّنوا في القوافي الشعريّة عكس ما ألفناه مع القصيدة العموديّة التي جاءت لعدة قرون بقافيّة واحدة تتواتر من البيت الأول إلى غاية البيت الأخير دون تنوع يُذكر.

التنويع في القوافي زاد من الإيقاع الموسيقي الذي أرسلته الأوزان أولا ثم زادت عليه القوافي و يذكر الدكتور فوزي سعد عيسى الهدف من تعدد القوافي" هو إثراء الموشحة بالموسيقى، و إمدادها بالحيويّة، و إذكاء درجة التأثير لديها" [1]

1- فوزي سعد عيسى : م س ص: 110.

المبحث الثاني: موسيقى الموشحات

داخل الموشحة الواحدة قد نجد قافيتين فحسب و في بعض الأحايين تكثر القوافي و تتنوع لتبلغ عشر قوافٍ كما قال الدكتور السيد مصطفى غازي في كتابه أصول التوشيح:" و تختلف تقفية البيت في الموشحة باختلاف أنماط البنية، و أقل ما يُبنى على قافيتين فصاعدًا إلى عشر قوافٍ مختلفة أو متفرّقة، و قد يجمع المتفق منها و المختلف في تقفيته" [1]

1- مصطفى غازي: في أصول التوشيح ص: نقلا عن فوزي سعد عيسى، م س، ص: 111.

أولا:لمحة وجيزة عن سيرة ابن سهل الأندلسي:

هو إبراهيم بن أبي العيش بن سهل الإشبيلي [1] نسبة لمدينة إشبيلية العريقة التي كان ميلاده بها عام 609 هـ [2] ، نشأ بها و ترعرع و كان هذا في عهد دولة الموحدين، ثم هجرها فور استيلاء الأسبان عليها [3]

كان ابن سهل شاعر إشبيلية و وشاحها الأول، عُرف بأنه كان في أول أمره يهوديا ثمّ منّ الله عليه بالدخول في الملة الحنيفية فأسلم، و حسُن إسلامه، و يُقال أنه "مدح رسول الله صلى الله عليه و سلم بقصيدة طويلة بارعة، قال أبو حيان وقفت عليها و هي من أبدع ما نظم في معناها و استدل بعضهم بهما لإثبات حُسن سيرته [4]:

تسلّيتُ عن مُوسَى بحُبّ محمّد هُديتُ، و لولا اللّه ما كُنْتُ أَهْتَدِي

و مَا عَنْ قِلًى كان ذلك و إنّما شَريعَةُ مُوسَى عُطّلت بمحمّد

1- محمد الأفراني: المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق: محمد العمري، رفع المساهم، المملكة المغربية، 1997، ص:62. نقلا عن موقع www.almaktabah.net

2- يُنظر مقدمة ديوان ابن سهل الأندلسي: تحقيق يسرى عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، ط3، 2003، بيروت، لبنان، ص: 05

3- م ن، ص: 05.

4- المقري، نفح الطيب، م3، ص:524-525.

اختُلف حول قصة إسلام ابن سهل الأندلسي، إذ أنه اتُّهم بعدم إخلاصه في الإسلام " و قالوا بأنه كان يتظاهر بالإسلام و لا يخلو من قدح و اتهام، و كان أبو الحسن علي بن سمعة الأندلسي يقول: شيئان لا يصحان، إسلام إبراهيم بن سهل، و توبة الزمخشري من الاعتزال" [1]

و منهم من علل سبب رقة شعره و شهرته لأنه " اجتمع فيه ذلان: ذل العشق و ذل اليهودية" [2]

و قد ذكر المقري نصًّا يبين شهادة أحد القضاة أن ابن سهل كان يهوديا ثم تاب الله عليه فأسلم:"... و حدّث أبو حيان عن قاضي القضاة أبي بكر بن محمد بن أبي نصر الفتح بن علي الأنصاري الإشبيلي بغرناطة أنّ إبراهيم بن سهل الشاعر كان يهوديا ثم أسلم، و مدح رسول الله - صلى الله عليه و سلم- بقصيدة طويلة بارعة، قال أبو حيان: وقفت عليها و هي من أبدع ما نظم في معناها"[3]

تتلمذ على يد جماعة من المشايخ في اللغة و الأدب منهم أبو علي الشلوبيني و ابن الدباج و غيرهما[4]

1- المقري، م س، ص:524.

2- آنخل خنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، نقله عن الإسبانية: حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، دط، دت، القاهرة، ص: 130.

3- المقري، م ن، ص: 526.

4- م ن ، ص: 526.

المبحث الأول: مستوى الصورة الفنية و التراكيب

عاش ابن سهل في النصف الأول من القرن السابع الهجري أزهى عصور العرب في الأندلس، و في الوقت الذي كان فيه الشعر في أحسن أحواله و أرقاها و أعزها، و في أيّ مدينة، مدينة الشعر و الشعراء إشبيلية، حيث " انتحل صناعة القريض فأفتن فيها، و تصرف، و عني بعلم الأدب فوعى و رصف إلى أن بلغ الغاية في الشعر، و صار فيه أوحد لا يُنعتُ، و لا يحدُّ، فهو فارس المضمار، و حامي ذلك الذمار، و بطل الرّعيل، و أسد ذلك الغيل، نسّق المعجزات، و سبق في المعضلات الموجزات، تحلّت بنظمه الصحائف و المهارق، و ما تخّلت عنه المغارب و لا المشارق" [1]

تميز شعره بالرقة و الليونة و صدق العاطفة، لأنه كان شاعرَ الوجدان " الذي انطلق في عالم العواطف بملء جناحيه و راح ينسج من خياله أجواء الغرام رحبة واسعة الأطراف، و يتنقل من أفق إلى أفق في رقّة القلب الذي كوته اللوعة، و في ارتعاشه النفس التي تبخرت توجّعا و تظلما، و شعره شعر العذوبة، شعر اللين و النضارة شعر السهولة التي تنسكب انسكاب الماء الهادئ، هو شعر الموسيقى الساحرة التي توقع على أوتار النفس في غير ما نشوز و لا اضطراب" [2]

1- المقري، نفح الطيب، م س، ص:524.

2- محمد الأفراني، م س ، ص: 73.

المبحث الأول: مستوى الصورة الفنية و التراكيب

أبدع ابن سهل في معظم أغراض الشعر العربي ، و كان غالبها الغزل بنوعيه الأنثوي و الغلماني، و تميز برقة التعبير، و زخرفة المعاني، و كان يُكثر من ذكر اسم موسى في أشعاره و " يقال أنّ اسمه موسى بن عبد الصمد ، و قالوا أنّه أراد به سيدنا موسى كليم اللّـه، و قالوا بل هو غلام يهودي تيّم به عشقًا كان يهواه" [1]

من أشعاره قوله[2]:

زار ليْلا، فظلْت من فَرْحَتِي أحْ — سبُ –إذ زارني– الحقيقَ زورَا

قُلْتُ: هذَا خَيَالَهُ، لَيْسَ هَذَا — شَخْصه، و الغرامُ يَعْمِي البَصِيرَا

و لَكُم بتُّ أحْسُبُ الطَّيْفَ شَخْصًا — أحْسب الحسن لا يَزُورُ غرُورَا

سدلْتُ ليلَة الوِصَالِ عَلَيْنَا — ظُلْمَةَ تَمْلأُ الخَوَاطِرَ نُورَا

ثبت منْهَا – و البَدْرُ يَسْفرُ في الأفُــ — ــق ِ حَسُدًا، النَّجْمُ يَهْفُ غَيُورَا

1- الديوان، ص:10.

2- م ن، ص: 38-39.

شَارِبًا فِي الأَقْدَاحِ نَجْم شعاع   لاثِمًا في الأَطْواق بَدْرًا مِني

متّ قبل اللقاء شوقًا ، فلما   جادَ لِي باللّقَاءِ متُّ سُرُورَا

أَنَا مِتُّ فِي الحَالَتَيْنِ، و لكن   هَجَرَ المَوْتُ عَاشِقًا مَهْجُورَا

أمّا قصة وفاته فقيل أنه توفي غريقا نحو الأربعين سنة، و ذلك سنة تسع و أربعين و ستمائة [1]

1- المقري: نفح الطيب، ص: 526.

ثانيًا: الصورة الفنية:

ترتبط صورة العمل الفني الشعري عادةً بالمجاز، و بالأخص صورة الاستعارة، التشبيه، و الكناية، و الصورة كما يعرفها عبد القادر القط: " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة و إمكاناتها في الدلالة و التراكيب، و الإيقاع، و الحقيقة و المجاز، و الترادف، و التضاد، و المقابلة، و التجانس، و غيرها من وسائل التعبير الفني... و الألفاظ و العبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية"[1]

و ما يهمنا مع موشحات ابن سهل الأندلسي البناء الفني للصور الشعرية من وجهة نظر أسلوبية تعمل على كشف بنية الصور الفنية المكونة لعناصر جمال الموشحة، و هذا ما سنحاول اكتشافه مع موشحته " هل درى ظبي الحمى".

1- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، ط1، 1982، بيروت، ص: 391.

1/ بنية الاستعارة:

الاستعارة عند العرب " أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وُضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي، فهي ضرب من التشبيه حُذف أحد طرفيه الرئيسين، و العلاقة فيها بين الموصوف و صورته هي التشابه دائمًا غير أنه تشابه كالتحام و تقارب كانسجام، و لذلك كانت الاستعارة عندهم من قبيل المجاز "[1]

الاستعارة من أجمل الصور التعبيرية التي يعتمدها الشعراء ذووا الخيال الواسع، و العقل المحلّق، فهي تُحيي الجماد، و تُنطق ما لا عقل له، و تُجسده في صور حيّة، فهي قادرة على " تشكّل الأشياء تشكيلا آخر فتمحو طبائعها و تعطيها صفاتٍ و أحوالا أخرى يفرغها الشاعر و الأديب عليها وفقًا لحسّه و ضروب انفعالاته و تصوراته، و تنفض عن الأشياء أوصافها الأليفة و تفرغ عليها أوصافًا وجدانية"[2]

كانت الاستعارة أداة من أدوات التعبير عن التجربة الشعرية بكامل دلالاتها التي اعتمدها ابن

1- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية للطباعة و النشر،ط1، 1981، بيروت، ص: 391. نقلا عن موقع www.ahlalhdeeth.com

2- أبو موسى محمد: التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، ص: 183، نقلا عن نهيل فتحي أحمد كتانة، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 1999/2000، ص: 134. نقلا عن موقع www.attaweel.com

سهل في موشحته "هل درى ظبي الحمى" عمد فيها إلى التصوير الحسّي و المعنوي للمحبوب، و الإدراك الحسي يعني الإدراك بواسطة البصر و الأصوات و النغمات بالسمع و إدراك الطعوم بالذوق و الروائح بالشّم، و ملمس الأشياء باللّمس" [1]

و كثيرا ما كان يتخذ ابن سهل الاستعارة وسيلة لتصوير محبوبه حسيًا.

الصور الاستعارية الواردة في الموشحة كثُر فيها الاستعمال البارع و الاختيار المُستظرف تلقفها خيال ابن سهل بعد أن تكاثفت أكف الدهر عليه و عملت به ما عملت فجاءت استعاراته مشحونة بصدق العواطف و رهافة الخيال الخصب المتمرّس فهي تمثل أسلوبًا تعبيريًا حيًّا يخترق المألوف و يتجاوز المنطق، و قد ابتدأ موشحته بصورة استعارية جميلة حين قال:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى   قلب صبّ حلّه عن مكنس[2]

"ظبي الحمى" ضرب من الاستعارة التصريحية، و كما هو معروف أنّ في الاستعارة التصريحية يُحذف المشبه، و المشبه في هذه الصيغة هو المحبوب الذي شُبه بالظبي لجماله و حسن خلقته، فحُذف المشبه و أُثبت لفظ المستعار " الظبي" للدلالة على قوة جمال من أحبّ.

توظيف ابن سهل للفظة "ظبي" توحي باستلهامه للطبيعة في لحظات الشوق، فقد حملت هذه اللفظة انفعالات نفسية مكنونة عبّرت عن مدى ولع ابن سهل بالمحبوب، و هنا قد يتساءل أحدهم فيقول

1- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، ط2، بيروت، 1972، ص: 69.

2- الديوان: ص44 .

المبحث الأول: مستوى الصورة الفنية و التراكيب

لماذا لم يعبّر عن صورة جمال محبوبه بصيغة أخرى و أعطاه صفة الظبي دون صفات الحيوانات الأخرى المعروفة بجمالها؟

نعود لنقول أنّ حكمة إلصاقه لصفة الظبي بجمال المحبوب تكمن في " التنويه بأمره و تعظيم قدره لأن ظباء الأحمية أجمل من ظباء سواها، لما هي عليه من الأمن في سربها و سكون بالها من غلية غائل و مكيدة صائد، و طيب مكانها و نضارة أدواحها، و هذه كلها أمور موجبة لنعومة البدن، فلا جرم كانت ظباء الأحمية أبهى من غيرها" [1]

تتنامى الصور الاستعارية في الموشحة بعد القفل الأول الذي كان فاتحة لوحة استعارية جميلة تلتها لوحات فنية أخرى زادت من بهاء حلتها و رونق طلتها دعمتها الصورة الموجودة في الدور الأول تجسدت في نعث المحبوب بالبدر حين خاطبه قائلا " **يا بدورًا أشرقت يوم النوى**" [2] هنا تضاعف وجْدُ الوشاح، و اشتدت محنه عليه بعد فراق محبوبه، فاستغرق في ذكر أوصاف جماله و تفنّن في تمتيع خياله بحسن وجهه الذي كان كالقمر، فصار يُخاطبه و يحاوره و يخبره بما قاساه قلبه و كأنه يراه حاضرًا فوق السماء قمرًا بدرًا اعترش ملك قلبه إلا أنه غاب و ابتعد فخاب أمل الفؤاد و اعتل و لم يبق معيلا على الفراق لأن عذاب الهجران لا يُطاق فأصبح هنا نارًا تكوي صاحبها، و نوع الاستعارة في هذه الصورة تصريحية أيضًا، حُذف المشبه " المحبوب" و ذُكر

1- محمد الأفراني: المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، ص: 157.

2- الديوان: ص: 46.

المشبه به " البدر" و هذه صورة استعارية بسيطة معانيها ليست عميقة ، لا تتطلب من المحلل جهدا عميقا في إدراكها، و قد كثُر توظيفها مع شعراء العرب منذ القدم و هم يشبهون أحبتهم بالبدر، و ذلك لجماله.

خاطب ابن سهل محبوبه واصفًا إياه بالبدر و قد وظّف "يا" حرصًا منه على إقبال المُخاطَب و تنبيهه بوجود قلب محطّم يرجو رضاه، و كأن المحبوب هنا بعيد غافل غير مكترث بمن هم حوله، فارتأى أن يثير انتباهه بندائه و كذا لم يقل له "يا بدرًا" بل أعلى من شأنه و نعته بصفة الجماعة "**بدورًا**" و هذه دلالة على عظمة قدر هذا المحبوب المدلل عند ابن سهل و علو شأنه، **فعلى** المحلل الأسلوبي أن يأخذ بعين الاعتبار هذه الصيغ و يحللها و يدرس أبعادها الدلالية حتى يصل إلى أفق جمالياتها، و يفهم معانيها و مقاصدها التي أرادها المبدع الذي يرسم صوره الشعرية معتمدا على خياله الممتزج بعالم الوجود متجاوزا قيود الزمان و المكان، و سلاحه في ذلك كان أساليب البيان، خاصة الاستعارة التي مسحت على موشحة ابن سهل صورته النفسية و الذهنية، أحيانًا تكون صورًا آنسة واقعة، و أحيانًا أخرى هاجسة أملتها ذبذبات نفسية مضطربة و لكن دون أن تترك وصمات مخلة بالمعاني أو عسرًا في فهم الأفكار، بل كانت الاستعارة في هذه الموشحة ضرب من ضروب الفنون التعبيرية الجميلة و هذا ما تؤكّده تلك الاستعارات الواردة في صلب الموشحة كما في قوله:

أَجْتَنِي اللَّذَاتَ مَكْلُومَ الجَوَى و التَّذَانِي مِنْ حَبِيبِي بِالفِكْرِ[1]

1- الديوان: ص:46.

مما هو معروف أنّ الجني لا يكون إلا للثمار، و لكن مع لغة الشعر كل ما هو ممنوع مرغوب، إذ أنّ الوشاح تجاوز المعنى العامي المألوف و وظّف الجني للذات و كأن ابن سهل يريد أن يقول بتوظيفه لهذه الاستعارة المكنية المحذوف طرفها " المشبه به " و هو الثمار و الإبقاء على قرينة تدل عليها " أجتني " أن يقول:" إنّ حبيبي و إن غاب عن بصري فهو مخيم في بصيرتي، و إن كان بعيدًا فهو قريب منّي بالتفكر في أوصاف جماله، فأنا أعصر من ثمار محاسنه ما أشتهي، و أتلذذ بما أريد من كمالاته غير محجوب عني، و أخاطبه كأنّه قريب حاضر"[1]

و هذا النوع من الاستعارة المكنية مألوف التوظيف ورد في أشعار العرب كقول أحدهم مثلا [2]:

يَجْنِي ثِمَارَ وِصَالِهِ مُتَلَذّذًا قَلْبٌ بِإِحْدَاثِ النَّوَى مَصْدُوعُ

قرَنَ جني اللذات بالثمار و هذا للدلالة على الكثرة، لأنه قال اللذات "جمع اللذة و وظّف الفعل المضارع " أجتني" تعبيرًا عن الاستمرارية و الدوام في الجني و كلّل هذا المعنى بقوله "مكلوم الجوى" و هدفه منه " الإيذان بأنّ جرحه لا يمنعه من اقتطاف ثمار اللذائذ، فهو في غيبة عن ذاته، مستغرق في مشاهدة محبوبه، فكأنه يقول: أتلذذ و أنا مؤلم لا شعور لي بألمي" [3]

1- محمد الأفراني: المسلك السهل: ص: 206.

2- ورد في كتاب المسلك السهل: ص: 203.

3- م ن: ص: 206.

المبحث الأول: مستوى الصورة الفنية و التراكيب

اكتسبت الاستعارة في هذه الأقفال قيمتها الجمالية من قدرتها على نقل الحالات الشعورية التي يعيشها ابن سهل مما تتطلب خلق جو من التصورات و التوهمات غير المألوفة، و هنا تكمن قيمة الاستعارة الأسلوبية القادرة على إعطاء دلالات جمالية جديدة للغة، و هذه الصور تتواصل في الموشحة و تبدأ جمالیتها في التعبير تتحسّن و تزداد روعة في التأثير من دور لآخر، وهذا ما نلمسه في قوله [1]:

إِذْ يُقِيمُ القَطْرُ مَأْتَمًا   و هِيَ مِنْ بَهْجَتِهَا فِي عُرْسِ

المُلاحظ على استعارات ابن سهل أنّها تتميز بصفة " التشخيص" أي أنه يعطي الشيء الجامد غير العاقل روحًا و جسدًا و حياةً كالإنسان العادي، كالقطر الذي ألبسه صفة من صفات الإنسان الذي يشيع الجنائز و يقيم المآتم، و في المقابل الرّبا و عكس القطر كانت الرّوابي تُحيي حفلات الفرح و السرور، فهذه استعارة مكنية مزدوجة " المأتم و الربى" شبهها بالإنسان الذي يشيع الجنائز، و يحيي ليالي الأعراس و دائما نجده يلجأ إلى الطبيعة ليمتص منها ألفاظها و يوظفها حتى يجعلها تشاركه همومه و أحزانه، و يُسقط عليها مشاعره و يُضفي عليها ملامح الأسى و الألم، إلا أنّه لا يستفيد شيئًا لأن معذبه يغلبه و يتفوق عليه لأنه عليل القلب ضعيف أمام جماله و روعته فبعد وصف لوعات الألم يعود من جديد بصورة استعارية جميلة يصف بها ظبيه بتفصيل

1- الديوان: ص: 46.

انطوى على ضرب من المحاسن و أنواع الملاحة:

مَا عَلِمْنَا مِثْلَ ثَغْرِ نَضّده أُقْحُوَانًا عَصَرْتُ مِنْهُ رَحِيقْ [1]

شبّه الثغر بالأقحوان و أتى بـ "نا" الموضوعة لغة للمتكلم مع غيره إيذانًا بأنّ نفي العلم بهذا الأمر القريب هو لكل أحد و نكّر ثغره للتعظيم" [2]

تتوالى في هذه الموشحة الصور الاستعارية بخيال واسع فيّاض قوي متدفق يُترجم العواطف الجياشة التي تشكل صياغة الصورة و هي دليل على أصالة ابن سهل و ذهائه و براعته في حسن اختيار و انتقاء الصور الاستعارية و توظيفها في محل مقالها، نجدها معبرة عمّا آل إليه حاله مُعجّة بألوان الإبداع، فهو الإنسان الذي يستحق أن تلتفت إليه المحبوبة التي وسمها بوسام الظبي و ألبسها معظم صفاته و أسند في صور تعبيره عن آلامه صفات الحياة للجماد، لأنه إذا بكى و توجّع يصبح كل شيء موجود أمام مرأى عينيه يبكي معه و يشاركه لحظات الألم و الفرح أحيانًا، و هذه اللمسة الجمالية التي اعتمدها ابن سهل في صوره الاستعارية التي تؤكد الصلة الوثيقة التي تربطه بالطبيعة مما يقرّب إلينا أسلوبه الرومانسي في التعبير و الإحساس الرّهيف الذي رسم لنا لوحات فنية ممزوجة بعبق الطبيعة و رائحتها.

1- الديوان: ص: 46.

2- المسلك السهل: ص: 320.

2/الصورة التشبيهية:

تتأسّس الصورة الشعرية على "لغة إيحائية نابعة من العالم المخبوء داخل الذات من حيث تكونها تغوص في أعماق اللاشعور لتكشف مكونات العملية الإبداعية الخفية للشعرية في بنيتها المتفاعلة مع الذات المبدعة و المتوحدة مع الكينونة الخارجية التي تدرك أبعادها بالحدس التصوري" [1]

و لما كانت الصورة مؤسسة على هذا النمط، كان التشبيه مبنيا على رؤية واسعة تتعدى مجال المشاهد الحسية، فيشكل كتلة موحدة تتآلف فيها المعاني و من خلالها يسعى الباحث إلى الكشف عن خصائصها الأسلوبية، و لكن لا يُعتبر كل تشبيه صورة إلا " إذا عبّر عن خواص محددة محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء، و يبدو أنّ تشبيه شيء عقلي مجرّد بآخر نظير له لا ينهض عادة بهذه الوظيفة كان نافذًا و لمّاحًا، كما يبدو أنّ التشبيه البليغ الذي لا يرد فيه وجه الشبه و لا الأداة هو أقرب إلى إمكانية تحقيق وظائف الصورة من أنماط التشبيه الأخرى" [2]

التشبيه مكون من المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، و وجه الشبه، و لكل ركن وظيفة خاصة به، و قد لا تكون كل أركانه متوفرة فتُحذف مثل الأداة، فإذا حُذفت يُسمى التشبيه بالبليغ، و هذه الأنواع سنحاول دراستها و تحليلها مع موشحته **"هل درى ظبي الحمى"**

1- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر و التوزيع، ط1، 1998، عمان، الأردن، ص: 391.

2- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص: 319.

المبحث الأول: مستوى الصورة الفنية و التراكيب

نوّع ابن سهل الأندلسي في أساليب توظيفه للصورة التشبيهية، و كثيرًا ما كان دقيقًا في التعبير عن الصور حريصًا على تنميق صوره خاصة و أنّه غالبًا ما كان يقضي جلّ أوقاته في مجالس اللهو و الطرب فيتذكر المحبوب ليلقي بعدها روائعه الموشحية هنا و هناك مشبهًا إياه بأوصاف الغزل و الطبيعة مثلما قال [1]:

كُلَّمَا أَشْكُوهُ وَجْدًا بَسْمَا   كَالرّبَا بِالعَارِضِ المُنْبَجِسِ

تذوق ابن سهل من محبوبه جرعات من الألم و مرارته، و كابد ما لم يكابده هو، و تحمّل بلاويه، فحالته معه كانت " كحالة الآكام مع السحاب الممطر، فهي ضاحكة من بكائه متسلية مستبشرة لحُزنه و كمده فالربى هي أزهاره اليانعة، و أوصافه الجامعة المانعة، و العارض المنبجس هو الأنواء المنسكبة و الغيوث المتراكمة" [2]

احتوى هذا القفل صورة تشبيهية، إذ أنه شبّه محبوبه بالربى و هي جمع ربوة أي مرتفعة عن الأرض و "خصّ الربى بالذكر لأنّ أزهارها أينع من أزهار الأوهاد، لاستحكام هوائها و اعتدال مزاجها فمن تمّ كملت غضارة أفنانها" [3]

1- الديوان: ص: 46.

2- محمد الافراني: المسلك السهل، ص: 213.

3- م ن، ص: 218.

قصد من هذا التشبيه التعبير عن جمال المحبوب الذي هو كأزهار الربى في نضارتها و يناعتها، و ربط بين هذين المعنيين بـ "الكاف" التي أحدثت تواصلا دلاليا بين الفكرتين، و لعل توظيف هذه الأداة فسح المجال للتأويلات الناتجة عن طبيعة العلاقة بين الطرفين (الحبيب و الربى) و كأن ابن سهل أراد بتوظيفه لهذا التشبيه الترويح عن نفسه و إطفاء نار غضبه، فهو عندما يرى تلك الروابي الزاهرة يتذكر صورة المحبوب فيخفّ عذابه و لو لبرهة قصيرة.

ففي هذه الصورة يبرز الوصف الجميل للممدوح، و هذا يدل على براعة الوشاح في تصوير الموقف و المعنى الذي يريد أن يظهره للمتلقي، فهي تحتوي على صورة حسية، تتمثل في تشبيه المحبوب بالربى بشكل حسي جميل و يهدف من وراء ذلك معنى ذهني و هو التعبير عن الرفعة و الجمال، و هنا يمزج ابن سهل بين الصورة الحسية و الصورة الذهنية في آنٍ معًا.

تتوالى الصور التشبيهية في موشحات ابن سهل منها قوله [1] :

فَــهُوَ عِنْدِي عَــادِلُ إِنْ ظَلَــمَا و عُــذُولِــي نُطْقُــهُ كالخُرْسِ

بالرغم ممّا لاقاه من محبوبته إلا أنّه يملك قلبًا متسامحًا، و هذا القفل دليل على " تحسين لفعل الحبيب و مبالغة في إظهار الرضا بما فعله و تنزيل مع أهل المعتبة، فيقول لهم: لو قدّرنا أنّ المعشوق قصد الجور، و مال للحيف و ابتغى من أمري شططا، فهو عندي مصيب في ذلك صوب الصواب، فدعوا الملام و راجعوا على أعقابكم فألسنتكم خرساء و أُذني صمّاء فلا ينجح عذلكم،

1- الديوان، ص: 47.

و لا ينفع قولكم"[1]

شبّه عدم لومه للحبيب و عدم معاتبته على ما فعله به و سكوته عنه كذلك الأخرس الذي لا يتكلم و لا يحرّر الجمل و الكلمات، و أحيانًا كان يمزج صوره التشبيهية التي تناشد المحبوب بمزيج من ألوان الطبيعة:

أَتَّقِي مِنْهُ عَلَى حُكْمِ الغَرَامِ　　　أَسدًا ورْدًا و أَهْوَاهُ رَشَا [2]

هذا المحبوب سكنت محبته قلب وشاحنا العليل، فهو كالأسد الضاري المفترس الذي يسطو على عرش الغاب و يؤسس عرينه فيها، فهذا تشبيه بليغ بحذف الأداة، إذ شبّه المحبوب بالأسد في القوة و السيطرة و الهيمنة على عظام الأمور.

أخذ ابن سهل من الطبيعة مادة للتصوير التشبيهي، فاستمد من أجزائها، و من حركاتها و أصواتها عددًا كبيرًا من الصور في سياق يحمل قدرًا كبيرًا من التناسب يكشف عن ثلة من معاني الإشراق و الصفاء و البهجة، فجاءت أغلب الصور بصرية حسية و هي أقوى الصور لأنها واضحة تُمكّن القارئ من رؤيتها أو تحسسه بوجودها، و قد اشترط الدكتور صلاح فضل على التشبيه خاصية هامة يجب أن يتميز بها حتى يتمكّن من إثارة الصورة و نجاحها: " و إذا عدنا إلى التشبيه و مدى قدرته على إثارة الصورة و جدنا أنه ينبغي أن يتحقق له شرطٌ مهم هو "الرؤية

1- محمد الأفراني: المسلك السهل، ص: 290.

2- الديوان، ص: 48.

المزدوجة" التي لا تكون بالتحقيق الدقيق للشيء و إنما يستثير شيئًا آخر مختلفا عنه، فالصورة إذن لا بد لها من لون من الطزاجة و الجدّة، لأن القوة التعبيرية تضعف و تتلاشى في معظم الأحيان بالتكرار، و هو ما يضطر الكاتب الأصيل لبثّ حياة جديدة فيها، و يجعلنا نجتهد في تتبع خواصها الأسلوبية لاكتشاف طبيعة الإجراء الذي استخدمه لذلك" [1]

زيادة عن الاستعارة و التشبيه تأتي الكناية لتشكل صورة أخرى من صور التعبير الفني، إلا أنّها لم تأخذ حيّزًا كبيرًا من الموشحة، فقد وظّف ابن سهل الكناية للتعبير عن آلامه التي يعاني منها و العذاب السليط لا يكون سوى لصاحب الجناية و الجريمة، إلا أنّ وشاحنا لم يقترف ذنبًا عظيمًا سوى أنه أحب:

مَا لِنَفْسِي فِي الهَوَى ذَنْبٌ سِوَى مِنْكُمْ الحُسْنَى، و مِنْ عَيْنِي النَّظَرُ [2]

هذا الكلام فيه كناية و هو موجّه للطرف الآخر حيث أنه عبّر "بالذنب و أراد ملزومه، و هو استحقاق العقوبة، أي لست مستحقًا لهذه العقوبة التي أقاسيها، لأنه لا ذنب لي يوجبها، فالذنب سبب في وجود العقوبة" [3]

من خلال استقصاء هذه المعاني نخلص إلى أن الكناية عند ابن سهل وسيلة من وسائل التصوير تمتاز بنوع من المنطقية، كما أنها تمتاز بالروعة و الجمال و التأثير في النفوس.

1- صلاح فضل، م س، ص: 321.

2- الديوان، ص: 46.

3- محمد الأفراني : م س، ص: 199.

2/ المستوى التركيبي:

أ/ تراكيب الألفاظ:

يهدف هذا المحور إلى دراسة المستوى التركيبي وفق تحليل البُنى التركيبية المتراصة في موشحات ابن سهل الأندلسي، عن طريق دراسة الطرائق التي تتعالق بها مكونات النص ابتداء بلغته؛ إذ أن الأسلوب يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنظام اللغوي في النص و " هذا النظام سيجعل الأنساق اللغوية متميزة عمّا هي عليه في اللغة، و عندئذٍ لن تغدو هذه الأنساق مجردة أنساق لغوية، بل إن التميز الذي كسبته من نظام الأسلوب سيجعل منها أنساقًا أسلوبية" [1]

ترمي الأسلوبية بتحليلها للفظ إلى استنباط المكونات الجوهرية له كالأوصاف الجمالية فيه كجرسه الموسيقي و سهولته و ليونته، و من جهة أخرى تهتم الأسلوبية باستكناه دلالة اللفظ ضمن التركيب اللغوي للنص، إذ أنها تعمل على إظهار المدلولات القائمة بين الصيغ التعبيرية، و دراسة الألفاظ و طريقة تركيبها في النص، ممّا يبرز البعد الفني للنص من خلال دراسة اللغة التي تشكل المحور الرئيس للدراسة الأسلوبية.

1- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي: ص: 115.

الموشح ينتمي إلى فصيلة الشعر، و لمّا كان شعرًا لا بدّ أن يكون تعبيرا عن لحظات شعورية مميزة و ذكريات خالدة لا تموت، و لا بد أن يشتمل على نسيج لغوي خاص قادر على ترجمة تجارب الحياة و بعث المعاني فيها، و تبعا لهذا لا يمكننا أن نتصور شعرًا حقيقيًا دون بنية لغوية ما تنفك أن تتحد مع عناصر إبداعية أخرى حتى تشكل لنا فنًّا شعريا رائعًا، و هذا ما لاحظناه على موشحة ابن سهل "هل درى ظبي الحمى" الزاخرة بالألفاظ القوية التي تعكس لنا جانبًا من شخصية الوشاح و نفسيته و تجاربه مع المحبوب، إذ أن اللفظ الوسيلة اليتيمة التي تمكّن الشعراء من نقل تجاربهم الشعورية.

تداولت في الموشحة ألفاظ توحي بعذاب العاشق و أسقامه و تفتح أوجاعًا طال وجودها، و قد استهلها بـ "هل" و هي حرف استفهام تُوظّف عادة لطلب للتساؤل من أجل الحصول على جواب ما، و لكن هنا وشاحنا لم يكن يبحث عن إجابة من محبوبه، بل كان يستنكر من موقفه و "إنكار فعله عليه، و تقبيحه لديه ليُقلع عمّا هو عليه، و يرجع إلى الوصال، و إيضاح محل الإنكار منه " [1]

وظف ابن سهل مجموعة من الألفاظ ذات الدلالة الواحدة، إذ أنه التزم المعنى الواحد في كل الموشحة و كانت الألفاظ مناسبة للمعنى تميزت أغلبها بالجزالة في التعبير و ببعض من التعقيد في استعمال اللفظ و هذه الخاصية تميز بها ابن سهل في الموشحات التي كان يغمّض ألفاظ موشحاته في بعض من الأحايين عكس شعره، و نلاحظ أيضا براعة انتقاء الوشاح للألفاظ التي تخدم المعنى

1- محمد الأفراني: م س، ص: 155.

و تصييبه و تؤكده، فلفظة الظبي مثلا توحي بعظمة محبة هذا المحبوب و جماله الرائع لأن " ظباء الأحمية أجمل من ظباء سواها، لما هي عليه من الأمن في سربها و سكون بالها من غلية غائل و مكيدة صائد، و طيب مكانها و نضارة أدواحها، و هذه كلها أمور موجبة لنعومة البدن، فلا جرم كانت ظباء الأحمية أبهى من غيرها" [1]

استفتاحية الموشحة كانت استفهامية إنكارية و تبدو ألفاظها بصفة عامّة متجانسة مواتية للمعنى، تُقرع أجراسًا موسيقية في كثير من المواضع " الحمى – حمى" ، "غررا – الغرر" ، " الذنب- المذنب"، "نفسي- النفس" هذه الألفاظ متجانسة لفظا و مغايرة معنى و لكنها أضفت موسيقى نغمية على الموشحة و تخدم الغرض المنشود منها، و تفي بالمعنى، و تترجم أحاسيس المحب المعذّب، و قد كثُر عند أهل الأندلس توظيف ألفاظ الحب الذي يُذلّ صاحبه و قد أشار لهذه الظاهرة جودت الركابي حين قال: "... فالحب ذليل و المعشوقة لا ترحم، و من هنا نشأ عندهم ما يسمى بالحب المعذب الذي تفنن الشعراء في وصفه فرحين بالتذلل للحبيب و الخضوع له، و قلّما حدّثنا الشاعر عن أفراح الغرام فهو إذا في ألم دائم" [2]

1- محمد الأفراني: م س ، ص: 157.

2- جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، مطبعة دار المعارف، ط3، 1970، مصر، ص: 121.

اتخذ القفل الأول بنية استفهامية تأسست على أداة الاستفهام، و تضافرت معها بُنى الأفعال التي كانت لها دلالات خاصة خدمت المعاني؛ إذ أنه أكثر من استعمال أفعال الزمن الماضي و المضارع، أما أفعال الأمر فكانت قليلة الذكر، و كأنّ ابن سهل يهدف من وراء إكثاره للماضي و المضارع أن يذكّر محبوبه بما فعل به و ما زال إلى غاية زمن الحاضر يداوم على أفعاله، ولكن فعلي الأمر الوحيدين في الموشحة " خُذْ، اجعلْ " يوحيان بالأمل الضئيل الذي يحمله الوشاح في عودة محبوبه إليه، و هذين الفعلين يعبران عن تصاعد انفعال نفسية الوشاح مع قضيته، و خاصة في خرجة الموشحة حين ختمها بفعل أمر رغبة منه بعودة السفينة إلى مرساها.

الملاحظ في هذه الموشحة توظيف ألفاظ الطبيعة، و عندما نقول الطبيعة ترتسم في مخيلتنا كل أنواع صور الحياة، إذ أنّ أغلب شعراء الأندلس كانوا يتغنون بقصائدهم وسط أحضان الطبيعة و على وقع البساط الخضراء، و الحقول الفيحاء، فكان الشاعر منهم لا ترتسم صورة المرأة في ذهنه إلا بوصفها صورة من صور جمال الطبيعة، فكانت لا تخطر ببال العشاق إلا بين أرجاء الرياض و كان يستعير من الطبيعة مفاتنها ليقرنها بالمحبوبة، و كأن الطبيعة كانت السند المتين الذي كان يعتمده الشاعر للوصول إلى مبتغاه و التعبير عن خواطره، و في الموشحة نلتمس ألفاظ الطبيعة منتشرة فيها مثل: " ظبي، ريح، أقحوانا، شمس، بدر، الورد، أسد، النار "

الألفاظ لا تكتسب قيمة و لا معنى و هي في منأى عن الجمل التي بدورها حظيت باهتمام الدارسين، فمجال البحث فيه أكثر سعة، و قد تناول البلاغيون بكثير من التفصيل موضوع التقديم و التأخير.

ب/ الأساليب الخبرية:

تشكل الأساليب الخبرية جزءًا من الصياغة الأدبية موشحات ابن سهل الأندلسي لما لها من قيم أسلوبية جمالية، و الخبر يحتمل الصدق و الكذب و قد يكون في زمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل " و يتلون الخبر تبعًا لمقامات الكلام المتفاوت، وهذا ما يسمى عند البلاغيين ملاءمة الكلام لمقتضى الحال، و لهذا يأتي الخبر ابتدائيا أو طلبيا أو إنكاريًا" [1]

الأسلوب الخبري مقترن بالتوكيد و النفي، و قد جاء منسجما في موشحات ابن سهل خاصة في تلك المواقف التي كان يحرص فيها على تأكيد حضوره و يلحّ على صدق مشاعره، أما النفي كان قائما في ساعات لوم الحبيب على الهجران، نفى عنه مواقف الوصال و تذكر الأحبة، و نفى عن نفسه نسيانه لمن أحبّ الذي قع منه موقع التنفس، فلا طاقة له أن يدفعه و لا قدرة له على تركه **" ليس لي في الأمر حكم بعدما حلّ من نفسي محل النفس"** [2] و تارة أخرى ينفي عن نفسه صفات الصّفح و الرأفة و العطف على الحبيب:

اللّومُ للاحِي مُباح أما قَبُولَهُ فلا [3]

1- القزويني محمد عبد الرحمن: التلخيص في علوم البلاغة، ضبط و شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، ط1، 1904، ص: 41-42.

2- الديوان: ص: 47.

3- نفسه، ص: 19.

و أحيانًا نجده كئيبًا ينفي بحسرة عدم امتلاكه قلب محبوبه:

مَا نِلْتُ سُؤْلِي، و لا الفُؤادُ مَعِي [1]

أما أساليب التوكيد نجدها قليلة في موشحات، و لعل غلبة النفي عليها دليل على نفسية ابن سهل المتذبذبة المهمشة المكسرة التي لطالما عاشت في السلب و لكنه رغم ذلك يظل إنسانًا يتحلى بنوع من الإيجابية يتحلى بروح المسامحة **"لست ألحاه على ما أتلفا"** [2]

أكثر ابن سهل من أساليب النفي لأنه كان يراعي مقتضى الحال و وظفه لأنه أنسب للتعابير التي تفسر طبيعة الموقف الذي يتطلب النفي أكثر من التوكيد، فهو يعكس أزمة الشعور و حيرة العقل و الفؤاد، و قد دخلت أدوات النفي على الفعل الماضي للتأكيد على استحالة رجوع ما فات ، و على الفعل المضارع للاستشعار بما هو آتٍ عمّا قريب.

1- الديوان: ص: 22.

3- نفسه، ص: 47.

ج/ الأساليب الإنشائية:

الجمل الإنشائية جزء لا يتجزأ من الأساليب الهامة في موشحات ابن سهل، فهي منبثقة من بنى متراكمة توحي بالباطن و الظاهر الذي يحرك مخيلة المتلقي ، و يشيّع مشاعره لأنه أسلوب الصدق فقط، و الأساليب الإنشائية تنقسم إلى طلبية (الأمر، النهي، الاستفهام، النداء، التمني) و غير طلبية (التعجب، الذم، القسم..) و هي تعرب عن حيوية اللغة.

- **الاستفهام:**

من المعاني الشائعة لهذا المصطلح أنه التقصي عن الحقيقة و الاستفسار عنها قصد الحصول عن الجواب، لكن الاستفهام في موشحات ابن سهل قليلا ما كان يحمل معاني الاستخبار، بل جاء مطلقًا لا يرجى من ورائه جوابًا يرضيه و يقنعه و هذا ما التمسناه في مطلع موشحة " هل درى ظبي الحمى" هنا الاستفهام إنكاري استهجاني يقصد به الملاومة و إنكار فعله عليه، و نلتمس هذه المعاني قائمة في باقي الموشحات التي تضمنت أسلوب الاستفهام – رغم قلته – كقوله مثلا في موشحة " اللوم للاحي":

أ أنت حورٌ أَرْسَلَكَ رضوانُ صدْقًا للخَبَرِ [1]

1- الديوان، ص: 20.

هذا الاستفهام يحمل معاني الدهشة و اللوعة بمدى جمال المحبوب أكثر من معاني اللوم، و نجده هنا يوظف همزة الاستفهام، في حين استفهم في المرة السابقة بـ "هل" ، و كلاهما حرف استفهام لا محل له من الإعراب، و نكتفي بالإشارة في هذا الصدد أنّ الوشاح قد نّوع الأداة الاستفهامية فيتنوع اتجاه الاستفهام لينكشف و ينفضح ما بنفسه من حيرة و قلق.

تتضح أساليب هذه الوضعيات التي تعكس الأجواء النفسية التي تسود عملية التواصل، و هي تحمل قيمة أسلوبية كبرى عندما تربط بين طبيعة البناء و بين الحالة الشعورية و هذا ما يكشفه سياق الاستفهام من معانٍ يتجاوز مجرد الطلب على وجه الاستخبار إلى غايات فنية تخدم الخطاب.

- **الأمر:**

الأمر أسلوب إنشائي يعني "طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء و له أربع صيغ: فعل الأمر، المضارع المجزوم بلام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر" [1]

الأمر غالبا ما يأتي في غير محله لا يُقصد منه مجرد الطلب على وجه الاستعلاء، بل يكتسب عدة دلالات و يجملها الخطيب القزويني في قوله:" ثم أنها –صيغة الأمر- قد تستعمل في غير طلب الفعل بحسب مناسبة المقام كالإباحة، التهديد، التسخير، الإهانة، التسوية، الدعاء، الاحتقار" [2]

1- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، شرح و تحقيق حسن حمد، دار الجيل، بيروت، دط، دت، ص: 55.

2- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح و تعليق و تنقيح عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط4، 1975، بيروت، ص: 241.

تولّد عن الأمر دلالات تُبدي براعة الوشاح في تصرفه في اللغة بكل ما تحويه من أفكار و أحاسيس و توهجات تعبيرية، و قد وردت في موشحات ابن سهل متناثرة بين تضاعيف الأدوار و الأقفال، و تتميز جمل الأمر بالقصر لا الطول، و تعدد المعاني، و نذكر على سبيل المثال لا الحصر قوله:

يا ظَبْيُ خُذْ قَلْبِي وَطَنُ فَأَنْتَ فِي الأُنْسِ غَرِيبُ [1]

نلحظ تضافر أسلوب النداء مع الأمر، فالنداء يشعرنا بالقرب المعنوي الذي يشعر به و إن كان المحبوب بعيدًا عنه لذلك استخدم حرف النداء يا و ليس همزة النداء التي توحي بقرب المنادى، هذه إشارة بحاجته لقرب محبوبه منه.

اقترن الأمر بالنداء للدلالة على الحرص على تنبيه المحبوب و تفطينه بأهمية الأمر الموجّه إليه و لعلّه قريب من الترجي و الاستسماح من الأمر، و فعل الأمر هنا هو " خذ" و الأخذ تحريك الشيء من مكانه و نقله ليصبح مُلك صاحبه، هذا المعنى يوضّح قيمة أسلوب الأمر إذ أنه انتقى الفعل " خذ" دون غيره من الأفعال لأنه أقوى مناجاته له و يأمره بأسلوب التمني و التوسل في قوله بعد أن منح قلبه:

و ارتَعْ، فَهَذَا سَلْسَلٌ و مُهْجَتِي مَرْعَى خَصِيب [2]

1- الديوان، ص: 19.

2- نفسه، ص: 19.

إلى أن أعاد كرّة الترجي في قوله:

فَلْتَسْمَعْ عَبْدًا مُطِيع   غَنَّى لِبَعْضِ الرّقَبَا [1]

في هذا الدور يظهر أسلوب الأمر بصيغة فعل مضارع مقترن بلام الأمر، و قد يُرد هذا الأسلوب الوشاح تكون نفسيته قد صلت إلى نهاية القبر إلى الانهيار، في البداية يمنح قلبه دون مقابل ثم يأمره بارتياعه في ذلك القلب المحطّم المهمّش، و حين لم يجد صدى الإجابة آل إلى درجة التذلل فأصبح عبدًا مطيعًا لكل أوامر الحبيب فهو المولى و الناهي و الآمر، و ابن سهل المطيع الملبّي لأوامره.

1- الديوان، ص: 20.

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

تُعد دراسة النصوص الأدبية واحدة من أصعب المشاكل التي يواجهها الدارس في العملية النقدية الحديثة للنصوص، و ذلك بسبب اعتماد معظم الدراسات النصية على مناهج حديثة في تحليل النصوص أحيانا يبتعد الدارس عن القيم الجمالية للنصوص و يكتفي بشرح ما تضمّنته آراء أصحاب المناهج المعاصرة القائمة على تحليل النصوص و الأعمال الأدبية، و هنا تبرز أهمية التحليل الأسلوبي الذي يغوص في أغوار النصوص و لا ينظر إلى سطحها فحسب، و إنما يتُكئ على مجموعة من المستويات يقوم بدراستها أهمها مستوى التشكيل الموسيقي.

تُعتبر الموسيقى من أبرز الظواهر التي تميّز الشعر عن سائر الفنون الإبداعية، و للموسيقى دور هام و مميز، إذ أنها تساهم في تشكيل جو النص الشعري بما تُحدثه من ألحان و نغمات، و تتألف موسيقى الشعر العربي من ثنائية الموسيقى الخارجية التي يضبطها العروض المُشكّل من الوزن و القافية، و الموسيقى الداخلية التي تمثل الإيقاع الداخلي للشعر و هي انعكاس لانفعالات نفسي يُحدثها المبدع تنعكس على جو القصيدة، فتجعل الشاعر ينتقي حروفا و كلمات تتلاءم و مناسبة الإلقاء.

الموشحات الأندلسية بصفتها فن شعري تتميز بتوظيف اللّحن و النغم و الإيقاع الموسيقي المنوّع (الداخلي و الخارجي) و على رأس أهم وشاحي الأندلس سندرج تحليلا لموسيقى موشحات ابن سهل بنوعيها بغية الكشف عن خصائصها الأسلوبية.

1- خصائص الموسيقى الخارجية في موشحات ابن سهل الأندلسي:

أولا: الوزن العروضي:

تعمد وشاحو الأندلس الخروج عن النمط الموسيقي المتبع في الشعر العربي و اختار الانفصال عن أوزان الخليل و انتقاء الوزن الذي يروقه سواءً أكان خليليا أم من نوع خاص يجمع بين حركية النغم و المعنى الذي يكاد يكون صدى للإيقاع الموسيقي الذي يعكس صورة المعنى و نفسية الوشاح و بذلك يمكننا أن نقول بأن الوشاح كان حريصا كل الحرص على وزن الموشح أكثر من أي شيء آخر طبعا لأنه كان يهتم بخدمة الإيقاع الشعري حتى و لو كلفه ذلك التضحية بأوزان الخليل التقليدية المكونة من ستة عشر بحرًا و الاعتماد على " اختلاف المقاطع بين قصير و متوسط و طويل، مما يجعل التفاعيل تخضع في الشعر لحدود معينة تتراوح بين قصير و متوسط و طويل، مما يجعل التفاعيل تخضع في الشعر لحدود معينة تتراوح بين مقطع واحد و ستة مقاطع، و أكثرها بين ثلاثة مقاطع و خمسة، و المقاطع مكونة من مقطع واحد (فع) و من مقطعين (مفعو، فعلن) مع استحضار ما يداخل بعض التكوينات الوزنية من زحاف و علل و اجتماعهما معًا، و كلها انزياحات أسلوبية تحاول أن تحقق أهدافا ما"[1]

و الدراسة العروضية للموشحات تؤكد أنّ عروضها مستمد من عروض الشعر العربي مع توسّع فيه، فهي تنتظم على تفاعيل العروض العربي و بحوره مع توسّع في علل الأعاريض و الضروب، و منها ما يماثل أعاريض الخليل، و قد ركّب بعض الوشاحين من هذه الأعاريض

1- الأحمر الحاج: البنيات الأسلوبية للموشحات الأندلسية، ص: 100.

أعاريض أخرى بزيادة تفعيلة أو أكثر تنسجم أحيانًا مع الوزن الأساسي، و هذه الخصائص العروضية سنحاول تحليلها مع ابن سهل الأندلسي، إذ أنّ هدفنا من هذه المعالجة من هذه المعالجة هو استجلاء البُنى العروضية عبر تحليل أسلوبي يستكنه التمظهرات الإيقاعية لموشحات ابن سهل التي ولدتها الأوزان المُستخدمة سواء أ كانت خليلية أم مستخدمة، إذ نجد ابن سهل قد استفاد من تجارب سابقيه من الوشاحين الذين فضّوا قيود القافية و الوزن، فتبنّى بدوره أيضا الأفكار التحررية للشكل العروضي التقليدي كاستعمال قوافي منوعة و أوزان محرّرة، يحتوي ديوانه على مجموعة هينة من الموشحات، و سنقتصر على موشحتين كنموذج للتحليل الأسلوبي العروضي، هما موشحتي " **اللوم للآحي**" و هي موشحة جميلة أصيلة اجتمعت فيها الحيوية و بساطة التعبير و الإيحاء بالصور الخيالية، و موشحة " **هل درى ظبي الحِمَى**" التي قالها في غرض الغزل.

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

أ/ موشحة اللوم للاّحي:

لم تأت الموشح على شكل نظام الموشحات المعروف، بل جاءت على شكل القصيدة العمودية، بحيث ينقسم كل دور إلى شطرين أحدهما على اليمين و الآخر من جهة اليسار، و يكون على الشكل الآتي:

أ ب
أ ب

و هو موشح مركّب من أربعة أغصان، و الوزن الذي اعتمده ابن سهل هو مُخلع البسيط و المقصود به " الذي دخل عروضه و ضربه الخبن مع القطع، فتصير مستفعلن "مُتَفْعِلْ" و تُنقل إلى فعولن"[1]

فيصبح وزنه: " مستفعلن فاعلن فعولن "

لم تسلم الموشحة من أنواع الزحافات و العلل التي أثرتها بإيقاعها و زيّنتها بموسيقاها، و يمكن أن نستجلي تلك الأنواع عن طريق تحليل بعض أقفال الموشحة التي تضمّنت الزحاف و العلل، و نبدأ على سبيل المثال القفل الأول[2]:

يَاْ لَحَظَاْ تِنْ لِلْ فِتَنْ فِيْ كَرْرِهَاْ أَوْفَىْ نَصِيْبْ
/0/ 0/ / / 0 /0/0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 / 0/ 0 / / 0 0
مُسْتَعِلُنْ فَاْعِلْ فَعُوْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلْ فَعُوْوْ

تَرْمِيْ فَكُلْ لِيْ مَقْ تَلُنْ وَ كُلْلُهَاْ سَهْمُنْ مُصِيْبْ
/0/ 0/ / 0 /0 /0 / / 0 / /0/ / 0 /0/0 / / 0 0
مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلْ فَعُوْ مُتَفْعِلُنْ فَاْعِلْ فَعُوْوْ

1- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، ط1، 2004، بيروت، ص:58.

2- ابن سهل الأندلسي، الديوان: ص: 19.

طرأ على هذا القفل زحافين و علتين:

1/ الزحاف: يتمثل في:

- زحاف الطي الذي غيّر تفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" في الغصن الأول إلى " مِسْتَعِلُنْ"
- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن من تفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" فصارت "مُتَفْعِلُنْ"

2/ العلة: و هي كالآتي:

- علة النقص " الحذف" أسقط السبب الخفيف من آخر تفعيلة "فَعُولُنْ"فأصبحت "فَعُو" و تُنقل إلى "فَعُلْ" لخفة نطقها من سابقتها.
- علة النقص "القطع": حذف ساكن الوتد المجموع من تفعيلة "فَاعِلُنْ" و تسكين الحركة التي تأتي قبله و هي اللام فصارت "فَاعِلْ"

نجد هذه العلل و هذه الزحافات تتكرّر في كل قفل من أقفال الموشحة و زيادة عليها نجد زحافات و علل أخرى مثل " علة النقص – البتر- التي لحقت تفعيلة "فَعُولُنْ" إذ اجتمع كلٌّ من الحذف و القطع فصارت التفعيلة "فَعْ" و تتعدّد مواقعها في الموشحة نذكر على سبيل المثال في قوله[1]:

سَـقَـتْ مِـيَـا هُ لْـخَـفْـ رِيْ
/ / 0 / / 0 /0 / 0 /0
مُـتَـفْـعِـلُــن فَاْعِلْ **فَعْ**

1- الديوان: ص: 19.

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

ولّد ابن سهل من موشحته إيقاعات متنوعة بفعل تكرار الانزياحات التي أصابت تفعيلات بحر مخلع البسيط، فمستفعلن مثلا نجدها غير واردة بصيغتها الحقيقية أحيانًا تنزاح و تصبح "مُتَفْعِلُنْ" أو "مُسْتَعِلُنْ"، فَاْعِلُنْ تُصاب بعلة النقص " القطع" لتصبح فَاْعِلْ، و فَعُوْلُنْ التي حلّت محل "مستفعلن" التفعيلة الثالثة في بحر البسيط و صيغته " مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن" حُذفت "مستفعلن فاعلن" الثانية و عُوضت ب "فعولن" ليصبح الوزن "مُخلّعًا" و ترددت في أغلب الموشحة بصيغة "فعو" و هذا ما يسمى بالحذف "علة النقص"، و هذه الانزياحات الوزنية خلقت حيوية و أعطت للموشحة روحًا إيقاعية متجددة، و تنويعًا نغميًّا و هذا ما كان يسعى كلّ وشّاح أندلسي إلى تحقيقه.

تكرار الزحافات و العلل في معظم الموشحة يدل على نفسية ابن سهل المتذبذبة بعدما أصابه داء العشق الذي فرض عليه حالة القلق جرّاء هجران الأحبة و فقدان أوصال اللقاء، فبدت الموشحة منذ القراءة الأولى مختلفة عن النموذج التقليدي الذي ألفنا شكله و موسيقاه و مضمونه، و لا شكّ أنّ طبيعة التفعيلات النغمية في موشحة ابن سهل أضفت حركيّة متميزة بتنوعها و فاعليتها المُستمدة من تذبذب المواقف" فالصورة الموسيقية في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التي تمر بها الذات المبدعة، و من ثمة يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعًا لانفعالات الشاعر و الذي لا يمكن لأحد أن يحدّده سواه و ذلك وفقا لنوع التدفقات و التموّجات الموسيقيّة التي تموج بها نفسه في حالته الشعوريّة [1]" و ذلك لارتباطها بالزحافات و العلل التي تمسّ التفعيلة الشعرية.

1- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص: 486.

ب/ موشحة اللوهل درى ظبي الحمى

استفاد ابن سهل الأندلسي من أنواع الزحافات و العلل السائدة في أوزان الشعر العربي بالرغم من قلة موشحاته، إلا أنه استطاع أن يخلّدها بفضل مجموعة من العوامل و الانزياح العروضي كان أهمها، و من الموشحات الشهيرة التي عُرف بها ابن سهل موشحة "**هل درى ظبي الحمى**" التي بلغ عدد أبياتها سبعة و عشرون " و هي من أشهر موشحات ابن سهل، يجمع فيها بين الصنعة الدقيقة و السهولة التعبيرية مما يجعله مثله في بقية موشحاته غير متخلف عن أعلام فن التوشيح الكبار أمثال الأعمى التطيلي و ابن بقي و ابن زهر الحفيد"[1]

هذه الموشحة جاءت بصيغة نظام الشطرين على طريقة القصيدة العربية و قليل من الوشاحين من يلتزم هذه الصيغة، و لكنه حافظ على طريقة الأقفال و الأبيات، فبدأها بقفل مؤلف من أربعة أشطر إلى غاية الخرجة، و البحر المتبع في الموشحة هو "الرمل" و تفعيلته :" فاعلاتن فاعلاتن فاعلن" و كل بيت مؤلف من ستة أشطر و "اتفاق الأقفال في هذه الموشحة مع الأبيات في الوزن ليس مجرد مصادفة، فلا يشترط في الموشحات أن تتفق أقفالها مع أبياتها في الوزن، بل الغالب أن يكون وزن الأقفال مغايرًا لوزن الأبيات"[2]

هيمنت على الموشحة بعض الزحافات العروضية و العلل نوضّحها في الجدولين الآتيين:

1- يسرى عبد الغني عبد الله: ديوان ابن سهل، ص: 44.

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 228.

1/ تفعيلة " **فاعلاتن**" و ما طرأ عليها من زحافات:

البحر	التفعيلة المُتغيرة	نوع التغـيـيـر
الرمل	فَعِلاَتُنْ 0/0///	الخبن: حذف الثاني الساكن و هو زحاف.
	فَعِلُتُنْ 0////	الخبن + القبض: حذف الثاني الساكن و الخامس الساكن (قبض) و هو زحاف.
	فَاْعِلُتُنْ 0///0/	القبض (زحاف).
	فَاْعِلاتُ /0//0/	الكف: حذف السابع الساكن (زحاف).
	فَعِلَتُ ////	فيها زحاف القبض و زحاف مركب و يسمى الشّكل حيث حُذف الثاني و السابع السّاكنين من التفعيلة؛ أي اجتمع الخبن و الكف معًا.
	فَعِلاتُ /0///	الخبن + الكف.

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

2/ تفعيلة " **فاعلن**" و ما طرأ عليها من زحافات و علـل:

البحر	التفعيلة المُتغيرة	نوع التغـيـيــر
الرمل	فَاْعِلاْنْ /0//00	التذييل (علّة) زيادة حرف ساكن على وتد التفعيلة المجموع.
	فَعِلاْتُنْ /0//0/0	الترفيل (علة) زيادة سبب خفيف بعد الوتد المجموع.
	فَعِلُنْ ///0	الخبن (زحاف).
	فَاْعِلْ /0/0	القطع (علة)
	فَاْعِلَتُنْ /0///0	القبض + الترفيل (زحاف + علة)

و أمثلتها من الموشحة كالآتي:

أ/ فَعِلاْتُنْ + فَعِلَتُنْ + فَاْعِلُنْ حين ترفل و تصبح فاعلتن:

وَ أَنَاْ أَشْـكُرُهُ فِيْمَا بـَقِيَـاْ   لَسْتُ أَلْحَاْهُ عَلَى مَاْ أَتْلَفَاْ [1]

///0/0 ////0 /0 ///0   /0/ /0/0   / //0/0 /0//0

فَعِلاتُنْ فَعِلَتُنْ فَاْعِلَتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ   فَعِلاتُنْ فَاْعِلُنْ

1- الديوان، ص: 47.

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

ب/ فَاعِلَتُن + فَعِلُنْ :

تَرَكَتْ ألْحَاظَهُ مِنْ رَمَقِيْ [1]

0/0/// 0///0/ 0///

فَعِلاَتُنْ فَاْعِلَتُنْ فَعِلُنْ

ج/ فَاْعِلاتُ + فَاْعِلْ:

كُلَّمَا أَشْكُوْ إِلَيْهِ حَرْقِيْ غَاْدَرَتْنِي مُقْلَتَاهُ دَنَفَا [2]

0/0//0/ /0//0/ 0/0/ 0/0//0/ /0//0/ 0///

فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُ فَاْعِلْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُ فَعِلُنْ

د/ فَعِلاتُ:

يَطْلَعُ لَبَدْرُ عَلَيْهِ كُلَّمَا [3]

0/0//0/ /0/// 0//0/

فَاْعِلُنْ فَعِلاتُ فَاْعِلُنْ

1- الديوان، ص: 47.

2- نفسه، ص: 47.

3- نفسه، ص: 47.

هـ/ فَاْعِلاْنْ:

بِأَبِيْ أَفْدِيْهِ مِنْ جَاْفِنْ رَقِيْقْ [1]

00//0/ 0/0//0/ 0/0///

فَعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ   فَاْعِلانْ

إن الانزياحات العروضية لتفعيلات بحر الرمل أخذت أبعادًا أدائية تنساب مع روح الموشحة القائمة على الغناء و الرقص، فحين سُكّن ما كان متحركًا و حُذفت بعض حركات التفعيلة تذبذبت موجات الإيقاع الغنائي للموشحة من حركات سريعة إلى وترات غنائية متباطئة حزينة عملت على توتر البنية العروضية، وهذا بتكاثف مجموعة من أنواع الزحافات و العلل خاصة زحافات الخبن و القبض و الكف المتكررة في أسطر الموشحة، و بتراكمات متباينة تترجم التدفقات الشعورية و الشحنات العاطفية التي لفظتها أنفاس الوشاح غير القادرة على كبت مشاعرها، و هذا التنويع في الزحافات و العلل أعطى التفعيلة تراكيب متميزة أدت إلى ثراء السمات الأسلوبية في مستواها الإيقاعي المزروع داخل لغة الموشحة المشحونة بالأداء الغنائي المثير للمتلقي العاشق للغناء و الطرب.

1- الديوان، ص: 46.

ثانيًا: بنية القافية و حرف الروي:

الشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية ركيزة تستدعي مقومات موسيقية هامّة حتى يستقيم عمود الشعر و يصدق هذا القول على أكثرية النماذج الشعرية التي عرفها العرب، منها الموشحات التي حوت كل معاني الإيقاع و الأنغام، و على غرار الوزن الشعري الذي خرقه وشاحو الأندلس، زادوا عليه تغيير نظام القافيّة، حيث غدت بنيتها متغيرة متجددة تخضع لنظام جديد، إذ أنّ الوشاح كان يزيّن موشحته بمجموعات متباينة من القوافي دون مراعاة النظام التقليدي الذي كان يحترم قافية واحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها، كما يقول الدكتور عبد العزيز الأهواني : " التجديد في الأوزان و القوافي هو بغير شك أوضح ما يفرق بين القصيدة و التوشيح، بحيث يعتبر التوشيح ثورة عروضية قبل أي شيء آخر، تكلفت بالملاءمة بين تطور الموسيقى العربية و بين فن الكلام المنظوم، و لا شكّ في أنها استمدت طرافتها و جمالها و شغف الجمهور بها من هذه الناحية " [1]

القافية عنصر مهم في تكوين عملية الإيقاع الشعري " فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة " [2]

و قد حاول أهل العروض تحديد مفهوم القافية، فهناك من يرى أنها الساكنان الأخيران من البيت

1- عبد العزيز الأهواني: حركات التجديد في الأدب العربي، ص: 77، نقلا عن محمد عوني عبد الرؤوف: القافية و الأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دط، دت، ص: 204.

2- إبراهيم أنيس: م س ، ص: 244.

و ما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما " [1]

و عُرفت بأنها تنحصر " ما بين الساكنين الأخيرين من البيت" [2] ، و يراها آخرون أنها مساوية للروي أي آخر حرف صحيح (غير معتل) في البيت" [3]

أيًّا كان تعريف القافية المعتمد لدى العروضيين، فإنّه لا خلاف في أنها عنصر هام من عناصر العروض "و عاملا إيقاعيًا فعالا ترتقي باللغة الشعرية إلى مستوى الإيقاع المنتظم و تكرارها كثيرا ما يزيد من وحدة النغم فيكون مهمًّا في الموسيقى العربية، و ما يهمنا في ذلك هو محاولة رصد دور القافية في رفد خاصية الإيقاع، فالقافية تنحو في الموشح - و خاصة الأقفال - إلى تحقيق حالة تنظيم تراعي أساس المجاورة بين الحركات و الحروف التي تكون مقطع القافية" [4]

القافية ترنيمة إيقاعية خارجية أعطت الوزن جرسا موسيقيا قويا "حيث تتعانق الأصوات متلائمة متوافقة منسجمة في إطار نسيج الكلمة، و تتوافق مع ما يحيط بها في تناغم، و إيقاع داخلي دقيق يشيء بجرسها، و يُضفي على القصيدة وقعًا معينا و قوة و سموًا " [5]

1- مصطفى حركات: قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، دط، 1989، الجزائر، ص: 191.

2- نفسه، ص: 191.

3- سيد البحراوي: العروض و إيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993، مصر ، ص: 86.

4- الأحمر الحاج :م س،، ص: 131.

5- عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، 1989، دمشق، سوريا، ص: 72.

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

يرى بعض النقاد أن الموشحات جاءت لتُحدث ثورة على وحدة القافية ، و كان ابن سهل الأندلسي من الوشاحين الذين عكسوا صورة الحرية في القوافي عن طريق الخروج عن المألوف و الالتحاق بركبان الانزياح التقفوي، فجاءت الموشحة عبارة عن لوحة فنية مزخرفة بمجموع القوافي المنوعة، هذا ما سنراه مع موشحات ابن سهل التي جاءت قوافيها متجانسة صوتيا بين قافيتين و أكثر و متقاربة دلاليا فيما بينها ترمي إلى بعد نظري متماثل، هذا التماثل في الصوت يؤدي إلى تماثل في الدلالة و " التقارب الدلالي إنما هو فرض نظري يحاول التحليل أن يسنده، و إنّ اكتشاف هذا التقارب إنما هو اكتشاف نابع من تأملات المحلل الأسلوبي ، و من هنا فإن منبعه الأصلي إنما هو ذهن المحلل و حدسه الشخصي بالدرجة الأولى، و ليس ما هو متحقق فعلا بين القوافي" [1]

سنحاول دراسة خصائص قوافي موشحتين لابن سهل؛ الأولى موشحة "خيامية"، و الثانية موشحة " هل درى ظبي الحمى " ، و يمكن أن نوضح بعض تفاصيل الموشحتين في الجدولين الآتيين عن طريق نبرة حرف الروي الذي ينتهي به كل سطر من الموشحة.

1- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، م س، ص: 100.

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

الجدول الأول:

الموشحة	عدد الأسطر	حرف الروي	عدد تواتره في الموشحة	نسبتها المئوية
موشحة خيامية	سبعة أسطر	- الراء في الأقفال - الباء في البيت	أربع مرات (04) ثلاث مرات (03)	% 57.14 % 42.85

الجدول الثاني:

الموشحة	عدد الأسطر	حرف الروي	عدد تواتره في الموشحة	نسبتها المئوية
هل درى ظبي الحمى	سبعة و عشرون سطرًا	السين الراء القاف الباء الفاء الشين	12 مرّة ثلاث مرات ثلاث مرات ثلاث مرات ثلاث مرات ثلاث مرات	% 44.44 % 11.11 % 11.11 % 11.11 % 11.11 % 11.11

تمّ حساب نسبة حرف الروي المئوية بالطريقة الآتية:

$$\text{النسبة المئوية لحرف الروي} = \frac{\text{عدد مرات تواتر حرف الروي} \times 100}{\text{عدد الأسطر الكلي للموشحة}}$$

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

في الجدول الأول هيمن صوت الراء على الموشحة بصفته حرف روي، و هو صوت ذلقي مجهور " و يبدو أنّ كلمة الذلاقة هنا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف و هو القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثّر أو تلعثم، فذلاقة اللسان كما نعلم جودة نطقه و انطلاقه في أثناء الكلام" [1]

الراء شاعت في هذه الموشحة و جاءت تارة متحركة مثل (العقار) و تارة أخرى وردت ساكنة مثل (قصارْ، شرارْ، العذارْ) تركت ومضات موسيقية عالية، و يليها حرف روي الباء؛ و هو صوت شفوي انفجاري مجهور لا يوحي بالزخارف الكلامية فحسب و إنما يتعداها ليحقق إيحاءات دلالية من خلال البنى الأسلوبية الخاصة التي تتميز بها موشحات ابن سهل التي تواشجت فيها الأصوات مع القوافي و الدلالة، و هذا ما أكده رومان ياكبسون في حرصه على العلاقة التي تربط الصوت بالقافية و الدلالة الشعرية حين قال:" على الرغم من أنّ تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعة من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها، و القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"[2]

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 109، نقلا عن حسن ناظم: البنى الأسلوبية، م س، ص: 102.

2- ورد في كتاب حسن ناظم، البنى الأسلوبية ، ص: 109.

غلب على الموشحة نمط القافية المقيدة " و هي التي يكون فيها الروي ساكنًا" [1] ، و هذا النوع من القوافي "قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز 10 % ، و هو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين، و ذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع و انسجم، و تكثر هذه القافية في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر، وهذا البحر بحر الغناء يؤثره المغنون و الملحنون "[2]

إنّ حرفي الراء و الباء يصنفان ضمن أكثر الحروف الهجائية شيوعًا التي تجيء حرف روي في الشعر العربي بالإضافة إلى " اللام ، الميم النون، الدال" [3] و هذه الحروف حسب تقسيم إبراهيم أنيس يكثر استعمالها كحرف روي في القصائد، و باقي الحروف صنّفها حسب نسب شيوعها في الشعر العربي:

❈ حروف متوسطة الشيوع و تلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

❈ حروف قليلة الشيوع: الظاء، الطاء، الهاء.

❈ حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الضاد، الواو. [4]

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 258.

2- م ن، ص: 258.

3- م ن ، ص: 246.

4- م ن ، ص: 246.

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

وفق التقسيم الذي أورده الدكتور إبراهيم أنيس نقول أنّ ابن سهل الأندلسي لم يخرج عن ذائقة العرب الذين سبقوه بالرغم من تفاوت البيئات و اختلاف العادات، و تفاوت أساليب الإبداع الشعريّ،إذ أنه وظّف حروف الروي الأكثر شيوعًا في الشعر العربي، و لكن يبدأ العد التنازلي في الموشحة الثانية " هل درى ظبي الحمى " لحرف الروي، من الروي الأكثر شيوعًا إلى الحروف المتوسطة الاستعمال، إذ أنه أَكْثَرَ من حرف السين و هو الغالب على الموشحة، و من مميزاته الصوتية أنّه صوت أسناني رخو مهموس [1] و تليه الحروف " الراء، القاف، الباء، الفاء، الشين " بعدد ثلاث مرات و نسب متساوية (11.11 %) .

هذه الحروف أحدثت موسيقى خارجية توائم الغرض المنشود من هذه المقطوعة الموشحية و هو الغزل، و قد التزم فيها ابن سهل نمط القافية المطلقة ماعدا في قوله "الغررْ" ، و هذه القافية شائعة في الشعر العربي و هي عكس المقيدة أي يكون حرف الروي متحركًا.

حافظ ابن سهل على القافية الواحدة، في الأدوار توالت القافية الواحدة ثلاث مرات ، و في الأقفال مرتين ممّا جعل الموشحة تكتسب جرسًا موسيقيًا متواليا و هي كالآتي:

القفل الأول: " مكنس – بالقَبَسِ "

الدور الأول: " الغررْ – النظر – الفكر "

1- مكي درار: المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، دار الأديب للنشر و التوزيع، دط، 2004، الجزائر، ص: 56.

القفل الثاني: " المنبجس- عرس "

الدور الثاني: " رقيقْ- رحيق- يفيق "

القفل الثالث: " اللعس- عبس "

الدور الثالث: " المذنب- مغرب- مذهب "

القفل الرابع: " الخلس- المغترس "

الدور الرابع: " دنفا – الصفا – أتلفا "

القفل الخامس: " الخرس – النفس "

الدور الخامس: " يشا – حشا – رشا "

القفل السادس: " حرس – الخمس "

حين قراءتنا لهذه الكلمات الواردة في أواخر الأقفال و الأدوار تقرع آذاننا للصوت الموسيقي الصادر بينها و ذلك بفعل التجانس الصوتي بين قوافي الكلمات التي انتقاها الوشاح بعناية و ألبسها حلّة نغمية قارعة برزت في وتيرة موسيقية واحدة، فأغلب الكلمات جاءت متواشجة و متجانسة في الصيغة الموسيقية، كالتوافق في عدد الحروف و حركاتها الإعرابية و حرف رويّها مثلما هو حال الدور الأول و الدور الثاني، و الدور الثالث، و القفل الخامس و السادس، مما يجعلنا نستنتج تقاربًا

دلاليا بين قوافي الموشحة، فهي لا تكتفي بإحداث مواشجة موسيقية فحسب و إنما تعدتها إلى إحداث تقاربات دلالية " و هذا منسجم مع الفرضية القائمة على أنّ التماثلات الصوتية تؤدي إلى تماثلات

دلالية " [1]

ثالثًا : حركة حرف الروي:

اهتم الدارسون بحرف الروي بصفته العنصر الفعّال في إحداث نغمات موسيقية في القصيدة العربية، و ما أثار انتباههم حركته الأخيرة، و منهم من أجرى دراسات خاصّة لهذا الموضوع، و سأعرض في الجدول التالي وصفًا لحركات روي موشحات ابن سهل وفق إحصاء شامل قمت به من أجل معرفة الحركة الغالبة على حرف الروي و الغرض الأسلوبي المُبتغى منه.

1- حسن ناظم: م س، ص: 100.

الموشحة	الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
هل درى ظبي الحمى (27 سطرا)	ست حركات % 22.22	خمس حركات % 18.51	ثلاث عشرة حركة % 48.14	ثلاث حركات % 11.11
موشح اللوم للاحي (27 سطرا)	ثماني حركات % 29.62	عشر حركات % 37.03	سبع حركات % 25.92	حركتين % 7.4
موشحة خيامية (7 أسطر)	0 حركة	0 حركة	حركة واحدة %14.28	ست حركات % 85.71

حُسبت النسبة المئوية كالآتي:

$$\text{النسبة المئوية لحركة حرف الروي} = \frac{\text{عدد حركات حرف الروي} \times 100}{\text{عدد الأسطر الكلي للموشحة}}$$

نلاحظ تفاوتًا في حركات حرف الروي في الموشحات الثلاث؛ ففي الموشحة الأولى نجد حركة الكسرة غالبة على الموشحة ، ثم تليها الفتحة، ثم الضمة، و في الأخير السكون بأدنى نسبة، هذا التباين في عدد الحركات و عدم تساويها له دلائل معاني تتعلق بنفسية الوشاح، فإنه ليس من قبيل الصدفة أن تكون حركات الموشحة بهذا التوزيع، و للتوضيح أكثر نقول أنّ للروي و حركته علاقة قرابة وثيقة بموضوع الموشحة " الغزل" و الحب الذي أهلك القلب، و أعمى الأبصار، و شتّت

الأفكار، و أولع نيران الأشواق بعد هجران الأحباب، لذلك نلتمس تلك النبرة الحزينة في الموشحة، و لعلّ لحركة الكسرة الغالبة على حركة حرف الروي الأثر الكبير في تجسيد الحالات النفسية المضطربة و ترجمة أفكار الحزن و معناها واضح من اسمها،و كأنها تكسر القلب و تجرّ النفس إلى عالم الأحزان، و هذا ما قرأناه في الموشحة التي كُلّلت بأنواع الملامات و التحسرات و طلب وصلات الحبيب، و لكن رغم غلبة الكسرة ذات المعاني المُكسّرة، إلا أنّ نفسية ابن سهل المهلهلة يسكنها بعضٌ من الأمل بتوظيفه ثلاث حركات من السكون و التي سبقتها كسرات عديدة، لتعود بعد السكينة أنوار التفاؤل و أثمار الثقة بالنفس، و هذا ما عبّرت عنه الضمة التي تحمل معاني القوة و الثقة و لكن بتحفظ شديد، لأن الوشاح لم يُطلق العنان للضمة حتى تستعيد ما حطمته الكسرة بسبب تداول بين حركتي الفتحة و الضمة؛ إذ أنّ الفتحة لا تكتسب قوة الضمة في التعبير، بل هي حركة تتوسط الكسرة و الضمة في معانيها.

أما في موشحة " اللوم للاحي " نجد الوشاح أكثر ثقة و أنفة، لأنه هنا لا يتحسّر و لا يتألم مثلما كان حاله في الموشحة السابقة، بل نجده يلوم المحبوب و يعاتبه و يُفرط في ملامته له، و هذا واضح من عنوان الموشحة "اللوم للاحي" و المقصود بـ "اللاحي" اللائم [1]، و اللئيم هنا هو المحبوب الجافي الذي تصدّى للؤمه بكلمات عبّرت عن ذلك و جاءت مضمومة حرف الروي مثل : غريبُ، طيبُ، رقيبُ، و لكن تخللتها كسرات صبغت الموشحة بنوع من تعابير التأسف و الحسرة على ما

1- يُنظر الديوان، ص: 19 .

فات، و هذا عكس الموشحة الثالثة الخيامية التي تميزت بكثرة حركة السكون في حرف الروي " و تبدو و كأنها تنتمي لعالم عمر الخيام بما فيها من تأمل و شجو و جنوح إلى النسيان" [1] و لعل ابن سهل وصل إلى نسيانه عن طريق جرعات الخمر و ليالي الأنس الساكنة، فالسكون أنسب حركة لحرف الروي من أجل التعبير عن هذه المعاني ما عدا كسرة كانت في القفل الأول لأنه قرنها بالهم حين قال: " و أجّل دُجى الهَمّ بشمس العقارِ " [2]

و صفوة القول في هذا المضمار نقول حركة حرف الروي لها دور فعال في نجاح القصائد أو فشلها، و موشحات ابن سهل حسب اعتقادنا حركات حرف رويها كانت مناسبة للغرض المنشود.

1- الديوان، ص: 37.

2- نفسه، ص: 37.

ثانيًا /الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الخارجية لها قيمة أسلوبية كبرى و دور فعال في إعطاء المقطوعة الشعرية رونقًا باهيًا يعلو بها إلى مراتب الإبداع، و ذلك بفعل تفاعل مجموعة من العناصر كالوزن و القافية اللّذان يحققان إيقاعا خارجيًا للقصيدة، و هنا نوضح فكرة هامة كثيرًا ما يُخلط الدارسون فيها؛ و هي أنّ الإيقاع غير الوزن " و كثيرا ما يتعارض الإيقاع و الوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغيرات، و قليل من الشعر هو ذلك الذي يخرج على صورة الوزن و الأمثلة كثيرة على أنّ أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى و أكثرها حيوية هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية و الحركات العملية "[1]

و الإيقاع يحتل مكانة مهمّة في العمل الأدبي " لا يقل أهمية عن مستوى الدلالة أو مستوى التركيب حيث تتجمع الحروف و الأصوات في مقاطع لتشكل جرسًا موسيقيا هنا أو هناك تبعًا لكثافة المعنى، كما أنّ للصيغ الشعرية و التراكيب اللغوية عبر مظاهر التكرار أو الائتلاف (التجنيس) أو الاختلاف (الطباق) أنساقًا تشكّل وحدات موسيقية إيقاعية في النص تساعد على فتح مساحات النص طبقًا لكثافته أو خلوّه من تلك المظاهر الأسلوبية" [2]

1- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص: 305.

2- الأحمر الحاج: البنيات الأسلوبية للموشحات الأندلسية، ص: 163.

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

إذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن الشعري و القافية هي البصمة التي يبصمها كل شاعر في مقطوعاته و يشتركون فيها، إلا أنّ للموسيقى الداخلية خصوصية تصبغ كل مقطوعة بصبغة نادرة و وحيدة، و ذلك بواسطة الاستخدام المميز في الأسلوب الذي لا يمكن أن يشترك فيه اثنان في الصياغة و التشكيل الغني بالتناسقات الصوتية الحاصلة بين الأحرف الساكنة و المتحركة، و هكذا و بفعل عناصر إيقاعية متنوعة " ينشأ الإيقاع الداخلي، ذلك الإيقاع الخفي الذي نشعر بوجوده من خلال ما يحركه فينا من مشاعر و أحاسيس من خلال انسجام النغم عن طريق عدّة مصادر أهمها استخدام المد أو استخدام الحروف المجهورة أحيانًا و المهموسة أحيانًا أخرى، التكرار و الجناس، و غير ذلك من عناصر الانسجام النغمي التي تشكّل الموسيقى" [1]

التكرار:

التكرار كما هو معروف معاودة ذكر الشيء مرتين فأكثر، و " لغةُ التكرار في الشعر تمثل باعثًا نفسيًا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها، و تعلّق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسّه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ و ما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس، و تقويته، تثير في ذاته تشوقًا و استعذابًا أو ضربًا من الحنين و التأسي" [2]

1- نهيل فتحي أحمد كتانة: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، ص: 169.

2- هلال ماهر: جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب، ص: 239، نقلا عن نهيل فتحي أحمد كتانة، م ن، ص: 169.

المبحث الثاني: التشكيل الموسيقي

التكرار ظاهرة أسلوبية جديرة بالاهتمام لما له من دور فعال في تجسيد الموسيقى الداخلية، و موشحات ابن سهل لم تخلُ من هذه السمة البارزة، إذ نجده يجسدها عن طريق تكرار الحروف في الأدوار و الأقفال مما يُثري موسيقى داخلية، أو تكرار الألفاظ نفسها مرتين على الأقل،و التكرار كان من أجل تأكيد المعنى و إيصال الدلالة ، والجمال الفني الذي يؤديه تكرار الحرف يلزم الوشاح أن يحسن انتقاءه، لأنه إذا لم يحسن الانتقاء أصبح هناك ثقلٌ في نغم الكلمات وصدى في النفس غير مقبول عند سماعها.

فيما يخصّ تكرار الحروف فكان لها حضور مميز في موشحته " اللوم للاحي" في كل دور من أدوارها نجده يحرص على تكرار حرف أو حرفين بصفة أكبر، كقوله في الدور الأول [1]:

اللوم للاحي مباح   أما قبوله فلا

علقته وجه صباحْ   ريق طلا عنق طلا

الظبي ثغْره أقاح   و ما ارتعى شيخ الفلا

حين قراءتنا لهذا الدور تلفت انتباهنا تلك الموسيقى الداخلية التي أحدثتها الحروف خاصة "اللام" الذي تكرر تسع مرات و هو حرف روي هذا الدور و كان له دور هام في الإيحاء بالمعنى العام

1- الديوان: ص: 19.

للموشحة من خلال التأكيد على تكرار الحرف، مثل الكلمات " اللوم، اللاحي، قبوله، طلا، فلا" توحي بالمعاتبة و اللوم الشديد و الرفض، و كأنه يقول في كل الموشحة جملة واحدة هي "لا".

الملاحظ على هذه الموشحة أنّ ابن سهل لم يكتفِ بتكرار الحروف فحسب بل، بل كرّر بعض الكلمات مرتين كما هو شأن الدور الأول حين كرر كلمة " طلا" مرتين و كلمة الرقيب في الخرجة، و لجأ إلى تكرار بعض الأصوات الممدودة كالدور الأول " مباح، أقاح، صباح" و الدور الثالث "عتاب، لذاب، كعاب" يؤدي هذا التكرار نغمات موسيقية تتماوج معها النفس التي تطرب للوقعات الإيقاعية الصادرة عن هذه الألفاظ التي تعبر عن لا شعور الوشاح من خلال توظيفه لحروف المد التي تشيء بطل نفسه و صبره على قسوة الأحبة عليه، و أحيانًا أخرى نشعر بموسيقى حزينة لفظتها روح الوشاح و كان لها الحضور الأكبر في هذه الموشحة التي انسابت منها مشاعر الألم و الحزن ، و لعل حرف المد " الياء" كان له الدور الفعّال في بعث موسيقى الأحزان بعد أن تداول مرات عديدة في ألفاظ الموشحة "نصيب، مصيب، غريب، خصيب، كئيب، مُريب، رقيب"

اعتمد ابن سهل التكرار بما يحمله من طاقات تعبيرية لخدمته، و ما هو إلا انعكاس لكثافة الألم الذي يعتمل و يتكاثف في صدره، و هنا تظهر أهمية الخاصية الأسلوبية " التكرار" إذ أنه كتنفس الصعداء يعطي للمبدع فُرصًا عديدة للتخفيف من الأوجاع، و يطلق العنان لفتح الجراح أكثر من مرة.

الموشحات موهبة الأندلس الشعرية ، و شخصيتها الأدبية، تستقل عن الشعر التقليدي بتغيراتها المميزة، و خاصة خصائصها العروضية التي فتحت آفاقًا جديدة لمجال الابتكار الشعري، إذ لم يكن هم الوشاح ابتكار المعاني و تعميقها أكثر من حرصه على تغيير نمط الموشحة، و ذلك وسط أجواء الحب، و إثارة العواطف بعبارات بسيطة أحيانا هادئة مشبّعة بوترات الموسيقى المرقصة تطرب لها الروح، و هذا كان يشوه أحيانًا لغة الموشحات، فتأتي ركيكة ضعيفة لأن غرض الوشاح كان دائما الطرب و الإمتاع ، و النشوة و المرح.

عرفت الموشحات الأندلسية تطورا تاريخيا منذ ظهورها حوالي القرن الثالث الهجري، و كلما نمت و ازدهرت نما معها و ولد رواد كُثر ما زالت أسماؤهم و أعمالهم تُذكر في المدارس التعليمية و الجامعات ، و الكتب، و المجلات، و تُرس و تُحلل نظرًا لما وُجد فيها من لمسات فنية إبداعية رآها البعض تستحق الدراسة و التمحيص، و كان ابن سهل وشاح إشبيلية من الذين وقع الاختيار على دراسة موشحاتهم، بفضل براعة تواشيحه، و بعد دراستي للموشحات بصفة عامة و موشحات ابن سهل بصفة خاصة، وجدت أنّ خير ما أختم به دراستي ما استخلصته في النقط الآتية:

- تتبوأ الموشحات الأندلسية مكانة هامة في دراسات الأدب العربي بفضل زعزعتها للمألوف و اختراقها للتقليدي، فلا يوجد فن شعريّ تجرّأ و تجاوز قاعدة الشعر التقليدي منذ الجاهلية رغم وجود محاولات محتشمة مع بعض الشعراء، و لكن محاولاتهم لم تصل إلى ما وصل إليه الموشح الذي شحذ الوزن، و القافية، و اختزلهما فظهرت أوزان غير معروفة،

و تنوعت القوافي في الموشحة الواحدة، و هذا ما فتح المجال للجيل الذي جاء بعد ابن سهل و أقرانه، فساروا على دربهم إلى أن ظهر في العصر الحديث الشعر الحر، الذي يستنبط بعض خصائص الموشحات الأندلسية، فكانت الموشحات خطوة جبّارة حرّرت أخيلة الشعراء من قيد النظام التقليدي الرتيب.

- بعد الجدل الكبير الذي فُتح في الفصل الأول حول أصل الموشحات و اختلاف الأدباء حول حقيقتها و باعتبار ما قُدّم من آراء و براهين، نستنتج أن الموشحات فن أندلسي ظهر و ترعرع في بلاد الأندلس ثم انتقل إلى بلاد المشرق، وكان أول من مهّد الطريق لانتشاره هناك ابن سناء الملك المصري الذي كان أول وشاح مشرقي درس الموشحات الأندلسية ، و صنّف خصائصها و قواعدها فأخذت تنتشر في المشرق، فلا شك في أندلسية الموشح.

- غذاء الموشحات كان الغناء و الطرب و هذا ما يفسّر الحرية في البحور و الأوزان و القوافي، و أغلب البحور التي كانت توظف هي المخلعة، مثل مخلع البسيط بنسبة أكبر.
- موشحات ابن سهل تكشف عن جانب مهم من شخصيته، و أفكاره و توحي لنا بذلك الإنسان المحطّم، و المهمّش من طرف من يحبّ، إذ أنه في أغلب موشحاته لا نجده يتفاءل أو يتوسّم الخير في محبوبه، بل غلبت عليه لغة الحب المعذّب، و اليأس، فمثلت موشحاته لحظات التفجّر العاطفي خاصّة في موشحة " هل درى ظبي الحمى" التي غلبت عليها ظاهرة التشخيص، فكان يجسد مظاهر الطبيعة ، و يأخذ منها ألفاظ و معانٍ ليشخّص جمال محبوبه.

- الظواهر الأسلوبية في موشحات ابن سهل كانت مقترنة بنفسيته، فمن خلال دراستنا لحركات حرف الروي في موشحاته لاحظنا ومضات الحزن بارزة نظرًا لإكثاره من حركة الكسرة التي تحمل معاني التكسير و التحطيم، و أما بخصوص الصورة الفنية كان له خيال واسع أبرع في التصوير مستعينًا بألوان البيان من استعارة و تشبيه و كناية توحي بمجازات معنوية ذهنية، فكانت صوره لوحة متكاملة تعبّر عن مكنون نفسي.

أولا: المصادر:

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و نقده و آدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، دار الجيل، ط5، 1981، بيروت لبنان.

2- ابن سعيد المغربي:

- المغرب في حلى المغرب، ج1، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، ط2 ، مصر، 1964.

- المقتطف من أزاهير الطرف، تقديم و تحقيق: سيد حنفي حسنين، الهيئة العامة المصرية للكتاب، دون طبعة ، 1984، مصر.

3- ابن سناء الملك المصري: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، تقديم سليمان العطار، الشركة الدولية للطباعة، دون طبعة ، 2004، القاهرة، مصر.

4- ابن سهل الأندلسي: الديوان، دراسة و تحقيق يسرى عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، ط3 2003، بيروت، لبنان.

5- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري، و محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، 1956.

6- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، 1997، بيروت، لبنان.

7- **أبو الفرج الأصفهاني**: الأغاني، تحقيق عبد الرحيم محمود، الجزء1، مطبعة دار الكتب المصرية، ط2، 1952، مصر.

8- **أحمد بن المقري التلمساني**: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب و ذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، المجلد 3، دار صادر، ط2، 1997، بيروت، لبنان.

9- **الأفراني محمد**: المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق: محمد العمري، رفع المساهم، المملكة المغربية، 1997، المغرب.

10- **شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي**: المستطرف في كل فن مستظرف، شرحه و وضع هوامشه: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1993، بيروت، لبنان.

11- **عبد الرحمن بن خلدون**: كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، المجلد 1، ط3، 1982.

12- **القزويني محمد عبد الرحمن**: التلخيص في علوم البلاغة، ضبط و شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، ط1، 1904، لبنان.

- الإيضاح في علوم البلاغة، شرح و تعليق و تنقيح عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط4، 1975، بيروت.

13- **لسان الدين بن الخطيب**: جيش التوشيح، حققه و قدّم له و ترجم لوشّاحيه: هلال ناجي، أعدّ أصلا من أصليه: محمد ماضور، مطبعة المنار، دون تاريخ و دون طبعة، تونس.

14- **محي الدين بن عربي**، الديوان، شرحه أحمد حسن سبح، دار الكتب العلمية، ط1، 1996، بيروت، لبنان.

15- **الهاشمي أحمد**: جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، شرح و تحقيق حسن حمد، دار الجيل، بيروت، دط، دت،.

ثانيًا: المعاجم العربية:

1- **أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري**: لسان العرب، ط1، دار الكتب العلمية، المجلد01، بيروت، لبنان 2003.

لسان العرب، دار صادر، ط6، 1976، بيروت، لبنان.

2- **البستاني بطرس**: قطر المحيط، دار الطبع غير واضحة الاسم، دط، طُبع في بيروت 1869 .

3- **الفيروز آبادي**: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، د ط، ج1، بيروت، 1999.

4- **المنجد في اللغة و الأعلام**: تأليف مجموعة من الأساتذة، دار المشرق، ط29، 1987، بيروت، لبنان.

ثالثا: الكتب العربية:

1- **إبراهيم أنيس:** موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، مصر.

2- **أبو العدوس يوسف:** الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، دار الميسرة، ط1، 2007، عمان، الأردن.

3- **إحسان عباس:** تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف و المرابطين، دار الشروق، ط1، 1997، عمان، الأردن.

4- **الأوسي حكمت علي:** فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني و الثالث الهجرة، مكتبة الخانجي، ط3، 1997، القاهرة، مصر.

5- **البحراوي سيد:** العروض و إيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993، مصر.

6- **البستاني بطرس:** أدباء العرب في الأندلس و عصر الانبعاث، دار المكشوف و دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط6، 1968.

7- **حركات مصطفى:** قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، دط، 1989، الجزائر.

8- **حسني عبد الجليل يوسف:**

- موسيقى الشعر العربي، الجزء1، دراسة فنية و عروضيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، دط ، مصر.

- موسيقى الشعر العربي، الجزء 2، ظواهر التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، مصر.

9- **الحلو سليم**: الموشحات الأندلسية نشأتها و تطورها، قدم له إحسان عباس، منشورات دار مكتبة الحياة، 1965، دون طبعة، بيروت.

10- **خفاجي عبد المنعم**: قصة الأدب في الأندلس، مطبعة دار الغندور، بيروت، 1969.

11- **درار مكي**: المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، دار الأديب للنشر و التوزيع، دط، 2004، الجزائر.

12- **درويش أحمد**: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، دط، 1998، القاهرة، مصر.

13- **الرافعي مصطفى صادق**: تاريخ آداب العرب، راجعه و ضبطه عبد الله المنشاوي و مهدي البحقيري ،ج2، مكتبة الإيمان، ط1، 1997.

14- **ربايعة موسى**: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي للنشر و التوزيع، دط، 2003، أربد، الأردن.

15- **رجاء عيد**: البحث الأسلوبي: معاصرة و تراث، مطبعة الأطلس، القاهرة، د ط، 1993.

16- **الركابي جودت**: في الأدب الأندلسي، مطبعة دار المعارف، ط3، 1970، مصر.

17- **الزيات أحمد حسن**: تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، ط8، 2004، بيروت، لبنان.

18- **السد نور الدين**: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، دط، 1997، الجزائر.

19- **سلطان جميل**: الموشحات إرث الأندلس الثمين، دراسة و شواهد، دط، 1953، دمشق، سوريا.

20- **الشكعة مصطفى**: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، دار العلم للملايين، ط1، 1979، بيروت، لبنان.

21- **صلاح فضل**: علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998، القاهرة.

22- **الطرابلسي محمد الهادي**: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية للطباعة و النشر،ط1،1981، بيروت، لبنان.

23- **طويل يوسف**: مدخل إلى الأدب الأندلسي، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

24- **عباينة سامي محمد**: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007، عمان، الأردن.

25- **عبد العزيز بن عبد الجليل**: الموسيقى الأندلسية المغربية سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، دط، 1978، الكويت.

26- عتيق عبد العزيز:

- الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، 1976، ط2

- في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، ط2، بيروت، 1972

27- عز الدين إسماعيل:

- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، دون طبعة، 1992، القاهرة،

- الأدب و فنونه، دار الفكر العربي، ط8، القاهرة، د ت.

28- عناني محمد زكرياء: الموشحات الأندلسية،سلسلة كتب شهرية يصدرها المكتب الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، عالم المعرفة، الكويت، .

29- عوني محمد عبد الرؤوف: القافية و الأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دط، دت

30- غازي سيد: في أصول التوشيح، دار المعارف بمصر، ط2، 1979

31- فوزي سعد عيسى:

- ابن زهر الحفيد وشاح الأندلس، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1983، دون طبعة.

- الموشحات و الأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، 1990، دون طبعة، مصر.

- **فيدوح عبد القادر**: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر و التوزيع، ط1، 1998، عمان، الأردن.

32- **القط عبد القادر**: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، ط1، 1982، بيروت، لبنان.

33- **القوال أنطوان محسن**: الموشحات الأندلسية، دار الكتاب العربي، ط2، 1996، بيروت، لبنان.

34- **لطفي عبد البديع**: التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1970، مصر.

35- **محمد بن عثمان بن حسن**: المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، ط1، 2004، بيروت، لبنان.

36- **محمد عبد المطلب**: البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994، مصر.

37- **المسدي عبد السلام**: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982.

38- **مصطفى عوض الكريم**: الموشحات و الأزجال، دار المعارف، مصر، 1965، دون طبعة

39- **منّاع هاشم صالح:** الشافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، ط3، 1995، بيروت، لبنان.

40- **ميسوم عبد الإله:** تأثير الموشحات في التروبادور، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981، دون طبعة.

41- **ناظم حسن**: البُنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، بيروت، لبنان.

42- **هيكل أحمد**: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، ط5، 1970، مصر.

43- **الوجي عبد الرحمن**: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، 1989، دمشق، سوريا.

رابعًا: الكتب المترجمة إلى العربية:

1- **آنخل خنثالث بالنثيا**: تاريخ الفكر الأندلسي، نقله عن الإسبانية: حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، دط، دت، القاهرة، مصر.

2- **بيير جيرو**: الأسلوبية: ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994، حلب، سورية.

3- **زيغريد هونكه**: شمس العرب تسطع على الغرب، نقله عن الألمانية فاروق بيضون، كمال دسوقي، راجعه و وضع حواشيه مارون عيسى الخوري، دار صادر، ط9، 2000، بيروت، لبنان.

خامسًا: المجلات:

1- **أبو ديب كمال**: الأسلوبية، مجلة فصول، مج6، ع1، 1984، القاهرة، مصر.

2- **ساعي أحمد بسام**: الوجه الآخر للموشحات من خلال الكشف الجديد لكتاب " عدّة الجليس"، مجلة آفاق الثقافية و التراث، مركز جمعية المساجد، العدد الثالث، 1993، الإمارات العربية المتحدة.

3- **الغذيري مصطفى**: الموشحات الأندلسية بين الإبداع و الإتباع، مجلة دراسات أندلسية، عدد 13، 1995، تونس.

4- **مصلوح سعد**: الأسلوبية، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984، القاهرة، مصر.

سادسا: الرسائل الجامعية:

1-**الأحمر الحاج**: البنيات الأسلوبية للموشحات الأندلسية، رسالة دكتوراه دولة، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2010/2009.

2- **بوزيدي زهيرة**: نظرية الموشح ملامحها في آثار الدارسين العرب و الأجانب، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، (2006/2005).

3- **الحميدة مضاوي صالح بن حمد**: الموشحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنيّة، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعوديّة، 1993.

4- **عباسة محمد**: الشعر المقطعي الأندلسي و أثره في الشعر الأوكستاني، رسالة دكتوراه دولة، (1996/1995)- جامعة وهران.

5- **كتانة نهيل فتحي أحمد** : دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2000/1999.

6-**المزروع أسماء عبد الله**: العالم الجديد للموشحات الأندلسية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى (السعودية)، دون تاريخ.

7-**هاتف كوثر كريم**: البناء الفني للموشح النشأة و التطور، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، العراق، 2002.

سابعًا: المواقع الإلكترونية:

البكري طارق: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، نقلا عن موقع : .www.jallan.com

الفصل الأول:

جذور الموشح

المبحث الأول:

الغناء في الأندلس

المبحث الثاني:

نشأة الموشحات

الفصل الثاني:

خصائص الموشحات الأندلسية

المبحث الأول:

أغراض الموشحات

المبحث الثاني:

موسيقى الموشحات

الفصل الثالث:

الخصائص الأسلوبية لموشحات ابن سهل الأندلسي

المبحث الأول:

مستوى الصورة الفنية و التراكيب

المبحث الثاني:

التشكيل الموسيقي

ملخص:

موضوع "بنية الموشحات الأندلسية –ابن سهل الأندلسي نموذجا- مقاربة أسلوبية"، موضوع قد طُرح مرات عديدة في الجامعات و المعاهد و صنّف في رفوف المكتبات و المجلات، إلا أنها تبقى دراسات محتشمة و قليلة إذا قارناها بالدراسات الأدبية الأخرى، و عليه وقع اختياري على موضوع الموشحات، اقتضت مني هذه الدراسة خطة معينة أخرجتها في مقدمة، فمدخل، ثم ثلاثة فصول يشتمل كل فصل على مبحثين، و أنهيت البحث بخاتمة القول.المدخل خصصته للتعريف بالأسلوبية و ذكر أهم مدارسها و علاقتها بالدراسات اللغوية الأخرى. ثم الفصل الأول منطلق الدراسة المعنون بـ *جذور الموشح* و المقسّم إلى مبحثين، المبحث الأول خُصّص للتعريف بفن الموشحات ثم إبراز الصلة الوثيقة التي تربط الموشح بالغناء، أما المبحث الثاني فناقشت فيه الآراء المتضاربة حول أصل الموشح و في الفصل الثاني المسمى "خصائص الموشحات الأندلسية" تطرقت إلى معالجة أغراض الموشحات و طبيعة لغتها في المبحث الأول، و أوزانها كانت محل الدراسة في المبحث الثاني. و بذلك أصبح الموشح فنا قائما بذاته له أصوله و قواعده و اكتمل شكله على يد مجموعة من الوشاحين الكبار أمثال ابن سهل الاشبيلي الأندلسي الذي اخترته نموذجا للتحليل الأسلوبي في الفصل الثالث المعنون بـ "الخصائص الأسلوبية لموشحات ابن سهل الأندلسي" الذي ابتدأته بتعريف وجيز للوشاح ثم أخضعت موشحاته للدراسة و التحليل على مستوى التراكيب و الصورة الشعرية و المستوى الصوتي، و خلصت في الأخير بخاتمة تضمنت أهم نتائج البحث و حوصلته.

الكلمات المفتاحية:

الشعر؛ الأندلس؛ الموشحات؛ الأسلوبية؛ ابن سهل الأندلسي؛ الرثاء؛ الهجاء؛ الغزل؛ التصوف؛ الغناء.